

中國磁州窑

〔上卷〕

叶喆民题

CHINA CIZHOU KILNS

主　编　叶喆民
副主编　马忠理

河北美术出版社





CHINA CIZHOU KILNS



中國磁州窑

【上卷】

叶喆民题

主编 叶喆民

副主编 马忠理

CHINA CIZHOU KILNS

河北美术出版社

策　　划／张晨光　曹宝泉　田　忠
责任编辑／田　忠　杨智洁
英文翻译／毛增印　刘月欣　毛子欣
日文翻译／张　玉　刘敬者

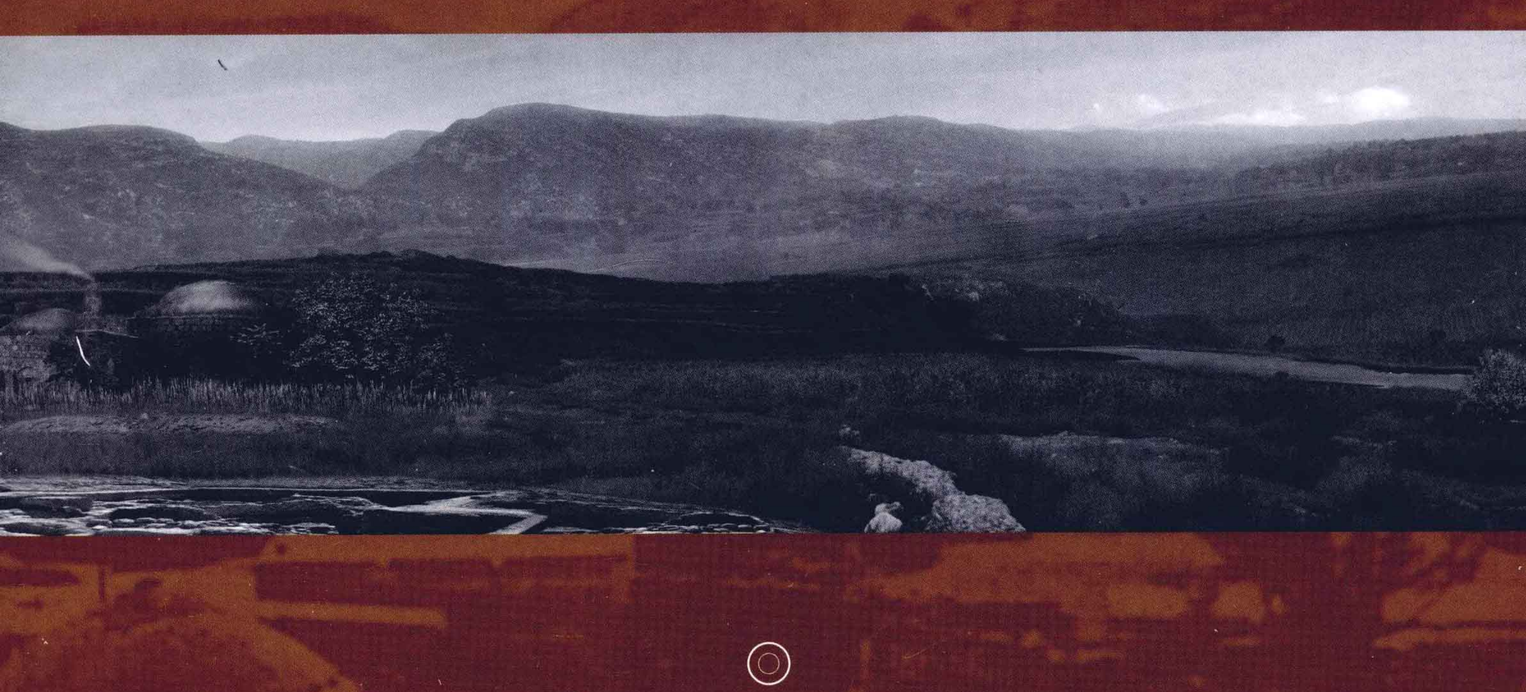
图书在版编目（CIP）数据

中国磁州窑. 上／叶喆民主编. ——石家庄：河北美术出版社，2009.12
ISBN 978-7-5310-3202-1

Ⅰ. 中… Ⅱ. ①叶… Ⅲ. 民窑－概况－磁县 Ⅳ. K876.34

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第172108号





◎

《中国磁州窑》编辑委员会

总目录

◎ 上卷

◎ 下卷

上卷目录

General Catalogue

Contents of Volume One

総目次

◎ 上巻

◎ 下巻

上巻の目次



磁州窑综述（代前言）

A General Survey of Cizhou Kilns

磁州窑综述（代前言）

叶喆民

一、磁州窑的历史概况

磁州窑历史悠久，沾溉宏远，在世界陶瓷史上占有光辉的一页。但过去它却不似中国“五大名窑”（定、汝、官、哥、钧）那样常见于文献内，因而长期以来默默无闻。据目前所知，最早只在明初曹昭的《新增格古要论》卷七中对其品类、特征曾有如下的简单记载：

古磁器，出河南彰德府磁州，好者与定器相似，但无“泪痕”，亦有划花、绣花。素者价高于定器，新者不足论也。

另在晚明万历时期谢肇淛（浙）的《五杂俎（组）》内，对于“磁器”一词解释说：

今俗语窑器谓之“磁器”，盖河南磁州窑[1]最多，故相沿名之。如银称“朱提”[2]，墨称“隃麋”[3]之类也。

清人蓝浦的《景德镇陶录》中也有类似记载，主要是根据上述内容进一步指出：

磁、瓷字不可通，“瓷”乃陶之坚致者，其土埴壤。“磁”实石名，出古邯郸地，今磁州。州有陶以磁石制泥为坯烧成，故曰“磁器”。非是处陶瓷皆称“磁”也。

由于今日国际间对于“陶”与“瓷”的分类标准尚不一致，而且目前有的仍在沿用“磁器”的名称，此处暂不讨论这一问题。[4]仅就此段记叙而言，是符合磁州窑属于邯郸市的现实情况的。

关于磁州窑的历史众说纷纭，莫衷一是。根据毕生从事磁州窑工作和研究的叶广成的《漫谈磁州窑》[5]中“宋以前的陶瓷生产”一节，所述简要情况录之于下：

新石器时代末期，随原始农业的出现与发展，原始手工业也发展起来。在母系氏族公社里当时制陶主要是由有经验的妇女承担。1976年省市文物部门配合农田水利工程，对彭城以北40华里的磁山新石器遗址进行了大面积发掘。遗址出土的陶器以夹砂粗红陶为主，泥质红陶次之。多手制成型，烧成温度低（经测试为850℃~930℃），陶质粗糙、造型简单、胎厚、磨光程度差，具有较原始的特征。大量的陶盂（有42件、7式之多）的显著特点与中原地区其他新石器时代遗址明显不同，被考古界称为“磁山文化”（图1）。根据碳－14法测定，磁山文

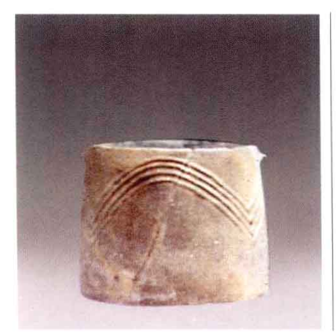
【1】磁州窑所在地磁县，原属河南彰德府管辖，因此本文指作“河南之磁州窑”。例如：《辞海》“彰德”条——府、路名。金明昌三年（1192）改相州置彰德府。治安阳（今市）。元世祖至元初改为路，明初复为府。辖境相当今河南安阳市、鹤壁市、林州市、汤阴和河北涉县、磁县、临漳、武安等地。1913年废。磁县现属河北省邯郸市。

【2】朱提——山名，在今云南昭通市境内。《汉书·地理志上》：“朱提，山出银。”后称银为“朱提”，本此。应读作：shú shí。

【3】隃麋——古县名，在陕西千阳东，其地产墨，后世因以为墨的代称。

【4】参见叶喆民《从中外文献看陶瓷的分类》；香港《中国轻工》，1980年第2期；又《文物教学》，1988年第1期。

【5】见邯郸市政协文史资料研究委员会编《邯郸文史资料》第一辑中叶广成的《漫谈磁州窑》，1984年（内部发行）。






化为公元前5400年~前5100年（经树轮校正其上限距今为八千年左右）。

1975年，省、市文管部门在武安赵窑村东，再次发掘仰韶文化遗址，出土了二百余件新石器时代仰韶文化遗物。计有红陶碗、环底罐等陶器，属于冀南地区的后岗类型，距今约五六千年。此外，百家村遗址也出土了仰韶文化大司空类型的彩陶和石器。

在磁县下七垣村南发现了商代遗址和墓葬。1974年正式挖掘发现了陶窑、居住遗址等，出土文物一千五百余件。

在河北省南部第一次找到了二里头类型的陶器，为夏文化的研究提供了新的线索。陶窑的发现更有其重要的科研价值。该遗址可分为四期文化。第一期的陶器属二里头类型，第二期为二里岗类型。陶器以薄胎细绳纹为主，器型有尖足鬲、细把豆、瓦和豆等。第四期的陶器一般器形较大，壁厚、纹饰粗。这一发现丰富了对冀南一带商文化的认识。

邯郸地区武安县午汲古城中战国窑址被发现，[1]（图2）为我国陶瓷窑炉发展史填补了重要的一页，更为磁州窑的光辉历史增添了光彩。这处文化遗存内涵异常丰富，具有多方面的学术研究价值。陶窑有东周、春秋、战国时代的，有战国末至西汉时代的，还有西汉晚期至东汉的。窑的型制一般是早期体积小（长2米，宽1.6米），多圆形，而较晚的体积大（长2.2米~4.5米，宽2.6米）。从窑的用途来分：春秋战国时期多为烧陶器或烧瓦的窑；西汉以后出现烧砖的窑。出土陶器早期的有鬲、甑、釜、盆、碗、壶、罐等生活用具，其中不少带有印记的陶片。[2]密集的窑群标志着陶瓷作坊的出现。在同一个作坊产品上盖着许多不同姓名的印记，应是一批独立的手工业者经营的窑坊。建筑板材料多为瓦、筒瓦和瓦当，无砖。晚期的出现了大型瓮、罐、盆和釜的残片，筒瓦变得厚重，并有不少绳纹砖。（图3）

到目前为止，我国考古工作者还没有发现带有烟囱的商代窑，但西周晚期和东周时期带烟囱的窑都已发现了。午汲遗址中发现的东周陶窑，已具备了现代陶窑的基本条件：有固定的窑墙，围绕着略呈椭圆型的窑室，有了封闭的窑顶。火膛已从窑外移到窑内，有固定的窑门供装窑出窑之用。特别是在窑后墙有一个烟囱，在窑墙底部有一个进烟口。这样就使火焰的流动方式，从原来简单的直焰上升式改进为半倒焰半平焰的混合式。因为它像一个馒头，所以我们经常称之为“馒头窑”。从东周至今两千多年间，北方陶瓷产区一直沿用此种窑型的窑炉，虽稍有改变，然而只不过在窑体的大小、烟囱的高低上略有变化而已。馒头窑亦名“磁州窑”，是我磁州产区古代劳动人民在改进陶瓷窑炉上作出的卓越贡献。



图1 磁山文化陶盂
图2 武安午汲战国窑址
图3 磁山文化陶瓶、陶罐、陶盂（河北武安出土）

图1 图2 图3

【1】参见叶喆民《中国陶瓷史》第三章第四节“战国时期的特艺陶器”及“图版3-37战国午汲陶窑遗迹”，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

【2】1956年在河北武安县午汲古城内，发掘出了一处有10座陶窑的战国晚期窑址，出土有大量带印记的陶器和陶片。印文有“文牛陶”、“栗疾已”、“陈陲”、“韩口”、“史口”、“爰吉”、“不孙”等。（参见1956年第3期《文物参考资料》中关于文物工作的相关报道及《考古》1959年第7期中《河北武安县午汲古城中的窑址》一文。

“战国时代赵国邯郸制陶，其品质冠绝当时，胎质亦如瓦缶，即粗松而赭色者。赵都邯郸，相传有白釉瓦胎之窑器，特以虎枕为当时之名作，并有绘以墨彩之虎斑，其战国时代已有如此之施釉之品耶？考唐宋以来磁州窑亦制虎枕，乃仿邯郸所出，唐时邯郸属磁州，可知‘邯郸窑’为后来‘磁州窑’之根源。”[1]

所以引用先父叶麟趾教授遗著《古今中外陶瓷汇编》中这一段论述，来说明磁州窑的沿革是有一定论据的。

商代后期是我国白陶瓷器高度发展时期，河南、河北、山东、山西等地的商代后期遗址与墓葬中，多出现白陶瓷器皿。西周时期釉陶（或称“原始陶器”）已广为生产，因而赵国邯郸有“白釉瓦胎之窑器”是可以想象的。20世纪70年代邯郸兴建人防工程时，发现了“大北城遗址”。大北城在赵王城的东北，是赵国邯郸故城的商业、手工业作坊和居民区。大北城出土的遗物中主要是陶瓷，出自战国、汉代文化层，计有陶豆、陶盆、陶洗、陶壶、陶瓮、陶杯、瓦当、板瓦、筒瓦、陶水管、齿轮陶范、陶井圈、陶纺轮等，品类十分丰富。既有生活陶器，又有建筑乃至工业用的陶器，其中碗、盆、瓮残片很多，分布也很普遍，说明是当时大量烧造的产品。从印有“邯亭”、“司回”戳记的陶钵来看，可能这类陶器有的是武安午汲古城窑制造的。遗址中还在战国、汉代文化层内发现烧窑遗址四处，周围有大量红烧土、碳渣等。其中4号陶窑遗址残高198厘米，窑中部直径139厘米，窑底部直径132厘米，红烧土硬壁厚10厘米，底部灰层红烧土共厚67厘米。窑址周围能辨认的有陶碗、豆、瓮、筒瓦等。

日本人上田恭辅[2]曾提出“磁州窑始于晋”。然而魏晋时期因无窑址发现很难考证。不过似可从磁县东陈村东魏墓的发掘中略见端倪，起码有蛛丝马迹可寻。这座传说中的曹操七十二疑冢之一的“东魏尧赵氏墓”中，出土了大量造型生动的陶俑（其艺术价值不在咸阳兵马俑之下，只不过陶俑小了一些）和七件酱褐釉瓷器皿，其年限最迟为东魏武定五年的产品。这一发现把我国北方酱釉出现的历史提早了，对磁州窑以及我国陶瓷发展史的研究有一定的意义。

北朝到隋朝期间，彭城以西三十里的贾壁村，亦能烧制胎质细腻、并有透明青绿釉的碗、钵、壶、罐、砚、高足盘等陶瓷器皿。贾壁村未见于文献记载，近人著作中曾提到它是北朝的窑。1959年6月笔者（叶广成）陪同古陶瓷专家冯先铭同志赴贾壁村探查，发现了这处北方隋代青瓷窑址。[3]贾壁村窑青瓷的特点是件大、胎厚、器内都有较大的疤痕，只有极小件的产品例外。这是产品叠烧的见证。窑址未见匣钵，却在窑址断面上见到厚达30厘米的柴灰层，灰层中夹有青瓷残器和支烧用具，柴灰中还伴有大块木炭，可见贾壁村青瓷是用柴作为燃料烧成的。经物化检测，釉中的含CaO（钙）量高达20%以上，属于石灰釉。烧制温度在1170℃~1200℃之间。

另一处可能比贾壁窑年限更早些的古窑是在彭城以东五华里的临水窑。此窑史籍不见记载，1975年由峰峰矿区南响堂文管所和邯郸陶瓷公司的文物爱好者等共同发现。因未做全面挖掘，窑址面积还不清楚。该窑址的主要产品为钵形器和碗，其次是杯和高足杯、矮足盘以及高足盘。最突出的特点是部分产品在口部使用化妆土，（图4）[4]约占百余件碗、钵产品中的一半以上。上面罩以青黄色釉，化妆土部分明显出现黄白色。这是与贾壁村窑青瓷明显不同之处，也是后来磁州窑使用化妆土的开端。对研究磁州窑古代工艺也是个重要的发现。磁县文化

【1】见叶麟趾《古今中外陶瓷汇编》，原为作者发表在国立北平大学工学院编印的《化学季刊》第2期1933年10月出版，以后于1934年刊印专书在北平文奎堂发行极少数，故流传不广。蔡元培先生曾评论说：“1934年9月读叶麟趾《古今中外陶瓷汇编》，认为书仅五十一页，且无图未免太简。然叙述既有条理，便于检阅。自序称‘参考本国及英、德等国名家著作’，博览约取，亦为难得。”该书的主要贡献是突破了古代文献中地名疆界的局限，而依其地区划分的沿革历史的思维方法，首先指明了定窑窑址是今日河北曲阳县涧磁村（亦名剪子村），而不是“古定州”的定县。从而导致后来古窑址如邢窑、汝窑等一系列的考古发现与发掘工作，其真知灼见为中外学者所钦佩并不断加以引用。

【2】上田恭辅——20世纪初期日本古陶瓷学者，著有《支那陶瓷器时代的研究》、《支那陶瓷器杂谈》、《趣味支那丛谈》、《支那陶瓷器研究的手引》等。

【3】参见冯先铭《河北磁县贾窑村隋青瓷窑址初探》，《考古》，1959年第10期。

【4】参见叶喆民《中国陶瓷史》第六章第二节中“河北磁州窑”及“图版6－8”，生活·读书·新知三联书店2006年出版。



图4 北齐与隋代青瓷碗对比
左 临水窑出土（北齐）
右 贾壁村窑出土（隋）

馆发掘了有北齐武平六年墓志的高润墓，随葬品有两个口部使用化妆土的青瓷碗的型制和胎釉与临水窑出土的极为相似，很可能就是该窑产品，那么临水窑的产瓷年代就可定在北朝时期了。

唐时期的窑址至今尚未发现。不过在磁州窑附近出土了大量的唐代瓷器，从附近唐墓中出土的随葬器皿来看，如施以黄釉平底无足的水注，当是初唐的产品。北宋时期磁州窑的白釉水注型制上也继承了唐时黄釉水注的造型。而且先父叶麟趾在《古今中外陶瓷汇编》遗著中认为"磁州窑晋代已有出产，唐时曾有优良之品，至宋始著名"。1975年当代磁州窑陶工们曾在临水窑发现了唐代白瓷片，究竟如何还有待于进一步考古发掘。作为一个谜，留待今后揭晓。

以上内容均摘自叶广成1984年所记叙的原文。事隔廿载，其间虽经有关考古单位正式发掘了磁县观台窑址，但根据报告结果与传世文物看来，似乎最上限仍不过北宋至金、元时期，下限可到明、清及至现代（包括彭城富田窑址）。著者本人也曾六次考察过观台、富田、临水、冶子村、东西艾口、彭城、申家庄、荣华寨、南莲花村、青碗窑等多处窑址，见过不少出土文物和残片。特别是廿年前在响堂山文化馆所见的一件唐代印花青瓷炉残器，（图5）[1]印象殊深，因此更加坚信磁州窑唐代窑址决不会成为一段空白时期。并曾著文有所论证。[2]

2002年春，邯郸市、区两级文物部门联合对位于峰峰矿区的临水镇古瓷窑遗址进行初步发掘，果然发现了唐、宋、金、元的瓷片和制瓷作坊、料池、水井、窑具等，共清理出青瓷、黑瓷、白瓷、白地黑花、红绿彩、刻划花、印花及钧釉瓷片等三万余件。另在临水镇三工区古窑址宋、金文化层下还发现小型陶窑残基一座，从其火膛的柴灰中发掘出灰陶罐两个、"开元通宝"铜钱十余枚以及黑釉瓷罐、平底无釉青黄瓷器残片403枚和数枚白瓷残片。（图6、图7）[3]由此可以证知号称"千年窑火不断"的磁州窑历史并未中断，联系上面所见那一件唐代印花青瓷炉残器更加令人深信不疑。只可惜这次的初步发掘工作，由于当时市政工程的需要，并未能继续进行下去，因而关于唐代窑址的详细全貌和蕴藏情况尚有待今后再做进一步的考古发掘工作。

【1】参见叶喆民《中国陶瓷史》第七章第二节中"河北磁州窑"及"图版7-54"，生活·读书·新知三联书店2006年出版。
【2】参见叶喆民《隋唐宋元陶瓷通论》第三章第二节"磁州窑及其类型"。
【3】同注【1】"图版7-52，7-53"。









图5 磁州窑唐青瓷印花、青瓷炉残器
图6 磁州窑临水窑址出土的隋、唐青瓷器
图7 磁州窑临水窑址出土的唐代白釉、黑釉瓷器

【1】指河北省文化局文物工作队发表于1959年第6期《文物》上的《观台窑址发掘报告》以及一些小规模的窑址调查发现等。此文发表后，又有北京大学考古学系与河北省文物研究所的《河北省磁县观台磁州窑遗址发掘简报》（《文物》，1990年第4期）以及北京大学考古学系等《观台磁州窑址》（文物出版社1997年出版）等论文和专著陆续发表。都对磁州窑历史的深入研讨起到了十分重要的作用。

【2】指20世纪初期河北巨鹿古城大批古陶瓷器的发现。详见《钜鹿宋代故城发掘记略》，《国立历史博物馆丛刊》，第一年，第一册，1927。

【3】例如《浮梁县志·陶政》曾有"工匠来八方，器成天下走"的记载脍炙人口。1966年~1976年"文革"时期，景德镇有的窑工家谱内还有来自河南修武当阳峪或河北曲阳的历史记载，均可作为旁证。

【4】所谓"绘高丽"是指古时"高句丽"（高丽）国即今之朝鲜、韩国的一种白釉黑花陶瓷器，原为日本名词，读作エコウレイ，英译名为Yekaolie。

【5】参见叶喆民《中国古陶瓷科学浅说》，北京，轻工业出版社，1982；叶喆民《中国陶瓷史》第八章第十二节"宋代陶瓷器的对外输出与制瓷技术的传播"及"图版8-267，8-268"，第十章第七节"元代陶瓷器的国内流通与对外输出"及"图版10-118"，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

关于磁州窑这一时期的历史情况，在叶广成的《漫谈磁州窑》一文内也有十分扼要的论述：

磁州窑，宋时最著名。金、元时期虽有战乱的影响，但仍保持巨大的产量，而且在技艺上也有所创造和发展。可从观台窑址的发掘[1]、大量流传在国内外的珍品以及元大都出土的大量磁州窑产品中得到充分证明。……二十年以来由于巨鹿发掘[2]引起的磁州窑研究热潮，涌现了中外众多的学者、专家从事磁州窑的研究，发表了不少的专著、论文。……笔者无需过多赘述。

对于磁州窑艺术的主要装饰特征及其深远影响，该文明确指出：

宋代磁州窑瓷器装饰有白地绘、划、剔、刻花等技法，而以黑白对比为主要特点，以白釉黑花最为突出。它创造性地将中国绘画的技法以图案的装饰、写意的画法，生动地将花卉、人物、鸟兽、虫鱼、山水等景物绘制在瓷器上，而且富有情趣。开创了我国瓷器彩绘的新纪元（图8~图9）。为宋以后的青花和五彩瓷的出现奠定了基础，并且形成当时北方民窑陶瓷艺术的主流。这一成就绝不在柴、汝、官、哥、定、钧等宋代著名官窑瓷器之下，尤可与之比肩抗衡、争美比艳，同在一个时期闪耀着艺术光芒。特别是这种民间瓷器沿着黄河流域盛行于华北广大地区，乃至内蒙古、东北地区亦受其影响。由于这种民间瓷器是广大人民日常生活中的实用品，而各式各样的装饰纹样都十分清新活泼、自然豪放，更代表着人民群众的审美观念，表现了他们的艺术才能。因此，在中国瓷器装饰艺术史上具有划时代的意义。

白釉黑花的装饰技法为元代青花瓷的出现奠定了基础。这也是磁州窑系画工的直接劳绩与贡献。不然，景德镇的元代青花瓷器一开始就再现了画工熟练的技巧和强烈的磁州窑画风就成为不可思议的了。金、元战乱之时，北方窑工南迁既有众多北方古窑场陶工的传说（如河南修武当阳峪窑、河北彭城磁州窑、河北曲阳定窑均有此情况），又可证之史册。例如：张家驹在《两宋经济重心的南移》一书"北方人口的南迁"一节中写道："江西迁入都以河南人较多，洪、信、饶、袁、吉等州都有汴京、郑州一带人民移入。此外亦有从河北、山东迁来。"况有"景德镇产佳瓷，产瓷不产手。工匠来八方，器成天下走"[3]这脍炙人口的诗也可作为旁证。可以想象这些绘瓷技艺熟练的磁州窑陶工们一到景德镇，很快就能得心应手地由原来彩绘黑花改为绘制青花，就好比今人用蓝墨水取代黑墨汁写字一样。因此，我认为景德镇的元代青花瓷是南下磁州窑工人直接绘制的。（按叶喆民认为至少在开始时是如此。以后到了明代正式成立御窑厂后的民间窑中，如明末清初的青花瓷器在构图和画法上依旧保留了磁州窑的绘画风格。）





图8 宋 磁州窑绿釉黑花梅瓶
图9 宋 磁州窑白地剔绘黑花缠枝牡丹纹瓶

磁州窑白釉黑花的装饰技法，对于朝鲜、日本、越南、泰国陶瓷器的影响颇大。如外人所谓"绘高丽"[4]的朝鲜、韩国陶瓷和所谓"绘唐津""雕三岛"的日本陶瓷以及所谓"宋胡录"的泰国、越南陶瓷等，都是汲取磁州窑的绘瓷技艺法特长后而具有各自民族风格代表的作品。[5]这些国家是如何受到磁州窑的影响呢？相传磁州窑的绘瓷技艺曾经由朝鲜传入日本（此说在学术界尚有争论）。另外，公元1300年的元代，暹罗（泰国）

国王到北京晋谒元朝皇帝时，曾招聘了磁州窑陶工同往。[1]日本人长谷部乐尔在其著作《磁州窑》中这样写道："在泰国北部的古瓷中，也有同越南制品一样的东西。在苏库泰陶瓷中有一些器型、纹样和磁州窑极相似的制品，据说这是12~13世纪从中国聘请来的陶瓷工人烧制出的制品，似乎可以认为受到了磁州窑的影响。"

总之，磁州窑的白釉黑花技艺，不仅对国内而且对国外均产生了巨大而深远的影响，所以能在世界陶瓷历史上占有重要的位置。

该文还就磁州窑中最为知名和具有代表性的两大窑址，以及金代磁州窑的突出贡献继续写道：

磁州窑延续最久，也是最知名。磁州窑中观台窑最具代表性，其产品的品系、种类可以说集本系诸窑之大成。观台窑创于宋而终于元。观台窑金代文化层的发现，初步揭示了金代磁州窑烧造的面貌，是研究磁州窑继承关系的重大收获。观台窑址发掘出的陶瓷品种最为丰富，除白釉釉下黑彩（"白釉黑花"，又名"白地黑花"）外，还有白釉、黑釉、白釉划花、白釉绿斑、白釉褐斑、白釉釉下酱（绛）彩、白釉釉下酱（绛）彩划花、珍珠地划花、绿釉釉下黑彩、白釉红绿彩和低温铅釉三彩等十二种之多。器型有碗、盆、罐、碟、托、盏、酒盅、陶枕、花瓶、灯具等。是磁州窑及磁州窑系众多瓷窑之中最富代表性的一处窑址。

值得重视的是，金时磁州窑在陶瓷装烧工艺上有了重大改进。"叠烧法"的出现大大提高了窑炉容量，节约了燃料。釉上彩——"金加彩"的发明，更开创了我国釉上彩绘瓷的新纪元，其功绩理应载入史册。

彭城镇，是磁州窑的中心窑址。关于彭城镇烧瓷的起始年代，以往国内外学者均以为始于明代，故有"明彭城窑"的记载。20世纪70年代初，邯郸市陶瓷工业公司兴建艺术陶瓷厂挖掘地基时，发现了一处元初的窑场，除了出土不少典型的元代鱼藻纹盆、碗、盘之类残片外，还发现了当时粉碎原料的设备——石制碾槽，背面刻有"大元国至元三十一年张彧记"。此外，笔者在印地安那波利斯艺术博物馆出版的《磁州窑系展览图录》[2]中的156图见到元代陶枕，上写"滏源王家造"的字样。彭城地处滏阳河源头，自当是元代彭城所产。20世纪60年代初，笔者还曾在彭城西大地一带发现过金加彩的盘、碟以及小陶俑。20世纪70年代初，彭城派出所工地挖掘出陶器残片、陶具、窑壁砖和北宋年号钱币。据此似可作出结论：彭城造瓷年代起码不晚于元初，还可追溯到金代以及北宋。彭城以西二十余里的青碗窑是元代窑址，出土的以盘、碟为主是钧窑系统的，说明历史上名窑之间互相交流陶艺。

叶广成在上面所记关于磁州窑宋、金、元时期窑址出土遗物的吉光片羽，发表在20世纪80年代初期。而事隔廿年（2002年），邯郸市、区两级文物部门对临水镇古瓷窑遗址的初步发掘，终于发现了唐、宋、金、元的大量残器。其中不乏青瓷、白瓷、黑瓷以及白地黑花、红绿彩等典型作品，尤其是一组金加彩男女婴孩俑，写有"泰和二年八月十三日亡过崔山奴"字样，个个神彩奕奕、美丽动人。（图10）[3]可惜此时他已重病在床只能闻知而未及亲见。临水镇与彭城镇毗邻接壤，而今同为河北省邯郸市峰峰矿区管辖之地，（图11）[4]也可证明其所作"彭城造瓷年代起码不晚于元初，还可追溯到金代以及北宋"的结论言之有

【1】参见轻工业部陶瓷研究所编著的《中国的陶瓷》（修订版），轻工业出版社出版。

【2】Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Tz' u—chou Type Wares, 960~1600A.D.(Indianapolis Museum of Art).1981.

【3】参见叶喆民《中国陶瓷史》第九章第二节"辽金遗址和墓葬中出土的陶瓷器"及"图版9-30至9-33"，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

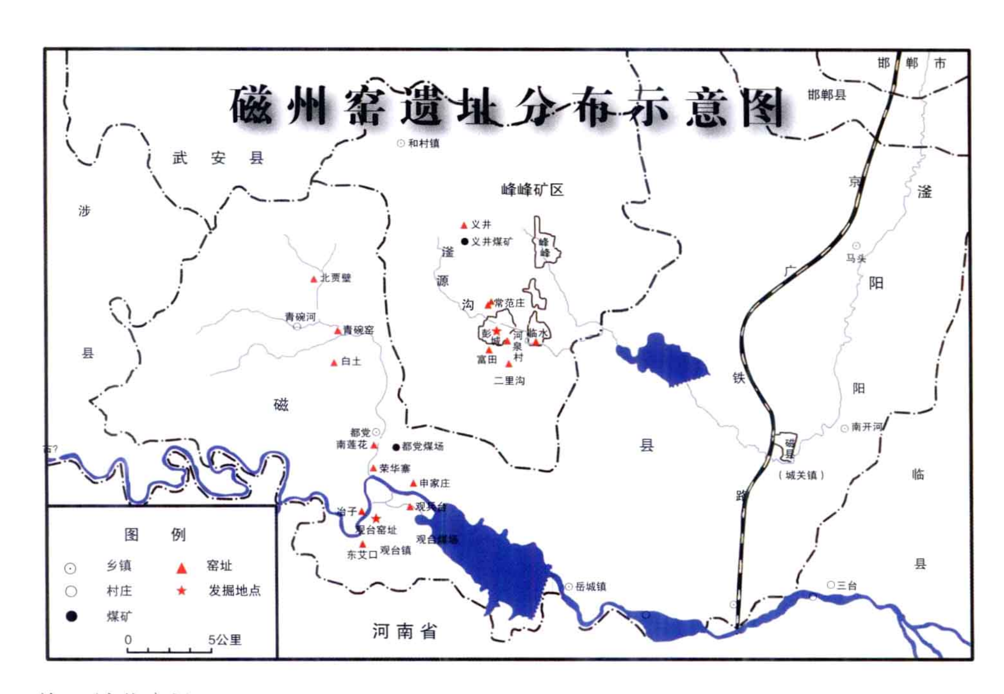
【4】参见叶喆民《中国陶瓷史》183页文物出版社1997年出版的、北京大学考古学系等编的《观台窑址位置图》。

图10 金 磁州窑金加彩男女婴孩俑






图11 磁州窑遗址分布示意图



物，并非空谈。

前面已就彭城磁州窑的制瓷年代问题加以论证。到了明代以后磁州窑的烧造范围比较宋、金、元时期有所收缩，而集中在彭城附近一带设窑生产。所制白瓷及白地黑花瓷器以盘、碗、壶、罐、瓶类居多。这类器皿至今尚有不少遗物存世，多较过去制品在质量上大为减色，白釉发黄、黑色发褐，釉质也较粗糙，造型、花纹也缺乏美感。只有少量供御用品，如大型酒瓮、坛、罐之类，至今仍保存在国内外大博物馆，如北京故宫博物院、英国大英博物馆（British Museum）、美国赫伯特·詹森博物馆（Herbert F . Johnson Museum）、加拿大翁泰罗博物馆（Royal Ontario Museum）（图12）以及少数收藏家手中。而且多写有年款，成为断代决疑的物证。



图12 明 磁州窑白地绘黑花纹大瓮
（加拿大翁泰罗博物馆收藏）

关于当时当地的生产状况和具体制作过程，则一向很少见于文献记载。三十年前，叶广成曾在偶然游览当地名胜北响堂石窟时，发现了一通记载彭城明时生产陶瓷情况的石碑，题为《游滏水鼓山记》（作者：张应登，万历十五年曾任职于河南彰德府，当时磁县在其辖境内），当即抄录全文。据其发表的有关陶瓷生产的内容记述如下：

彭城陶冶之利甲天下，由滏可达于京师。而居人万家，皆败瓮为墙壁。异哉！晨起视陶陶之家，各为一厂，精粗小大，不同锻冶。入室睹为缸者，用双轮，一轮坐泥其上，一轮别一人牵转，以便彼轮之作者，作者圆融快便入化矣。为碗者止一轮，自拨转之。而作亦如是。□之似此作者曰千人而多，似此厂者曰千所而少。岁输御用者若干器，不其甲天下哉？而近以旱故，各减十之一二矣。

叶广成在其《漫谈磁州窑》一文内还指出：

碑文对当时彭城陶瓷生产的规模、工艺、供应、运输等都作了记述，是很难得的磁州窑史料。碑中提到的“岁输御用者若干器”究有若干？《大明会典》中有如是之记载：“明代在彭城镇设官窑四十余座，岁造瓷坛堆集官坛厂，舟运入京，纳入光禄寺。明弘治十一年，进贡于皇家之瓶、坛达一万一千九百三十六个。”这些瓶坛多用作酒器，除故宫博物院保藏一部分外，国外的博物馆如加拿大多伦多的翁泰罗博物馆和德国、日本的收藏品中均有实物（见美国印地安那波利斯艺术博物馆《磁州窑系展览图录》第85图及232、233、234、235图）。这些盛酒用器均为白釉黑花，都绘有生动的纹饰，或写有“金浆”、“高甜香米酒”等字记。

至于明、清时期磁州窑的生产具体变化情况，叶广成的文章内也有简要的记载：

明时，除保持相当大的产量外，在造型上有所变化发展。如为了瓶身的稳重安定，梅瓶的底部加粗了，虽不及宋代梅瓶秀丽，但确稳定多了。在画风上，文人画的色彩更浓了，出现了“骑乘连行”、“树下相恋”等题材的绘画装饰。还有牙色、米色釉上绘折枝花的产品，花朵挂粉，逸笔草草而生趣盎然，在上承宋磁州窑民间艺术加工传统、下启清代景德镇粉彩装饰技法方面有一定贡献。

清初，《磁县志》对彭城陶瓷生产曾这样记述：“磁器出彭城镇置窑烧造，有瓮、缶、盆、碗、炉、瓶诸种，黄、绿、翠、白、黑各色。”又记：“彭城滏源里居民，善陶缸、罂之属，舟车络绎，售于他郡。”说明磁州窑生产的品种是多的，产量是大的。……

……由此可见一斑。故有“千里彭城，日进斗金”以及“南有景德，北有彭城”之说。除缸、碗等大宗产品外，还有专制民间喜爱精巧瓷器的巧货窑，由清到民国很是发达。如各种瓶类、儿童玩具等，有的很富情趣。民初前后，由于“洋青”（氧化钴CoO）的输入，白釉黑花的装饰逐渐为青花所取代。

这里提说的“青花”瓷器是磁州窑在清末民初时期制造较多的一个新品种，现存的遗物中还有相当精美的作品（图13~图14）。其中有的在绘画技法上生动活泼、神态逼真，而且色彩鲜艳、釉质莹润，足以和景德镇窑明、清时期的民窑青花瓷器相媲美。然而，在清末的文人笔记内却评论磁州窑说“以宋代作品为上，明代次之，乾隆以下则无足取”。对照今日文物中的白地黑花器皿看来，所论是不无根据的。因而《陶雅》[1]、《饮流斋说瓷》[2]等一类的文人雅士对它不感兴趣，只称之为“亦杂窑之有名者”。但也说明它依旧被视为民窑之首。而且综观其整个历史，果然具有历千载而未断烧造的顽强生命力，不似宋代“五大名窑”[3]之昙花一现。虽一度衰退而不久重又得到改观，在传统的白地黑花瓷

【1】陈浏：《陶雅》。
【2】许之衡：《饮流斋说瓷》。
【3】指宋代号称“五大名窑”的“定”、“汝”、“官”、“哥”、“均”窑。

图13 清末民初时期 磁州窑青花花鸟纹枕
图14 清末民初时期 磁州窑青花山水人物纹瓶



和白地刻划花、白釉、黑釉、三彩等之外，又增添了青花瓷器的新品种。仍旧保存其民间窑的本色，深受各地人民欢迎。正如《磁州志》所说："当时北方如河北、河南、山东及东北各地，多为磁州窑日用瓷器畅销之所。"因此《增修磁县志》内也曾有如下一段记载：

瓷器产于县境内之彭城镇，由宋及今相沿已久。窑场麇集，瓷店森列，所占面积纵横二十余平方里。四邻则矿井相望，废物堆积如山；市内则烟云蔽日，沙尘扑面，而运送原料、瓷器、煤炭以及装货客商、人畜车辆，此往彼来，犹有肩毂相摩、街填巷溢之概。诚吾磁县唯一工业重地也。

虽然磁州窑传统典型之作的白地黑花装饰瓷器至此已趋于一般平庸制品，但是晚清的青花瓷器渐已成为主流。例如：著者所见当地公私收集的晚清磁州窑青花绘花鸟、人物、鱼纹等浓涂淡抹、生动活泼，颇有晚明景德镇民窑青花那样简练奔放、耐人寻味的意趣。因而可见其依然保持民间窑的特色，千年以来一贯不变浑金璞玉之美，盛行不衰而深受人们的欢迎。

二、磁州窑瓷器的对内、对外输出及其影响

宋、金、元时期的磁州窑由于制品优越、产量众多，不仅影响遍布南北，而且远及海外。仅以华北一带为例，如河南的修武当阳峪窑（亦名焦作窑）、禹县扒村窑、汤阴鹤壁集窑、登封曲河村窑，山西的介休洪山镇窑、榆次孟家井窑、临汾龙子祠窑，山东的淄博磁村窑，内蒙的赤峰缸瓦屯窑、猴头沟窑等。其中以当阳峪窑的赭色地剔划白花与赭白二色绞胎、扒村窑的宋红彩和金加彩以及鹤壁集窑的白地剔划花与白地绘黑花加褐彩等技法，均可媲美磁州窑，至今遗存文物仍不易区分。

磁州窑及其他各窑制品之所以难于分辨，不仅是因为技法上的相通和外观上的相似，更重要的是在胎质、釉质方面存在非常一致的特征。从地质条件来看，这一体系的窑址多处在石炭二叠纪的古地层一带地方。此种地层上面有硅石砂形成的砂岩，中部有煤层，最下层有含铁分较多的黏土质岩石（其略上一层是适用于做坯和化妆土的黏土质岩石）。这些丰富的矿藏都成为制造陶瓷器不可缺少的物质基础。上述那些地方名窑无一不是依靠了这种地层分布的物质条件。从而它们之间除了造型、装饰、烧窑等技艺上的联系外，在胎质、釉质、釉色等方面必然有其相同或相似之处。因而在一定程度上也给鉴定工作带来了困难。

磁州窑使用的即是这种原料，因含铁分较多而可塑性不强，俗名"大青土"。另一种含铁量较少的贫铁矿石（当地名为"斑花石"）用做绘画花纹的颜料。此种大青土属于半软质黏土，呈青灰色，经1300℃煅烧后呈灰白色或浅灰黄色。在当地储藏十分丰富，而且分布相当广泛。故此这一窑系的制品胎色灰白或灰黄，而且以黑白对比的釉调为主要装饰特色。尤其是以白色化妆土为基础施加刻、划、剔花的技法，在我国白瓷装饰上开创了一个新纪元，并且带动了许多同类型的地方名窑。例如南方的广东的西村窑、海康窑、广西合浦窑、以及江西吉州窑等，乃至高丽、日本的所谓"绘高丽"（Yekaolie）等著名品种，共同为民间窑的繁荣在世界陶瓷史上作出了不朽的贡献。

在我国古文献如北宋人徐兢（曾出使过高丽）在其《宣和奉使高丽图经》一




图15 宋 磁州窑白地剔绘黑花与绿地剔划白花瓷器残片（日本滋贺县大津市出土）

书内曾记载说："闻契丹降虏数万人，其工技十有一，择其精巧者留于王府。"契丹技工中不乏北方窑工，而辽瓷中的赤峰窑、缸瓦屯窑等制品直接受磁州窑影响很多。由此可以想象当时进入朝鲜的窑工，自然也会将磁州窑作风的绘瓷技法传入该国。例如：至今平壤附近的成川道仍然保留着近似磁州窑作风的绘瓷方法，无论其型制或纹样都近似磁州窑系统之物，即外人所谓"绘高丽"之类。

其他如日本古陶瓷中的"绘唐津"之类也是间接受磁州窑影响的产物。而且在其滋贺县大津市也曾出土有宋磁州窑的精品，如白地剔绘黑花与绿地剔划花（图15）之类。此外在京都市还出土有元磁州窑白釉绘山水人物纹枕残片（图16），在日本福山市草户千轩遗址内发现的宋、元青瓷、白瓷内还掺有不少磁州窑的瓷片。[1]这些都说明在日本当时磁州窑器物中也有直接输入的制品。

此外，由于磁州窑特有的民间作风之美，例如黑白相间、朴实豪放的花纹与简练实用的造型，不仅深为当时各地人民所喜爱，也为世界人民所喜闻乐见。例如文献中曾记载元成宗大德四年（1300）暹罗（泰国）王曾自我国带回磁州窑工匠传授制瓷技艺。至今仍有日本所谓"宋胡录"的泰国与越南制磁州窑型瓷器流传在世。除了上述的一些遗存和见证外，在日本收藏的磁州窑宋、金、元时期的文物也很多。其中如定为"日本重要文化财"的永青文库收藏的牡丹纹瓶、白鹤美术馆收藏的龙首纹瓶都是闻名世界、在中国藏品中也属罕见的珍品。其他国家如英国大英博物馆收藏的宋磁州窑绿釉剔白花梅瓶和白地黑花绘熊戏纹枕。以及明磁州窑白地黑花绘划鱼纹罐（有"大明万历年制"款）等同样是常见于中外名瓷图录内的典型制品。其余如美国、德国、加拿大、朝鲜、韩国、印尼等国家许多大博物馆内也都有磁州窑精品的收藏，不胜枚举。

总之，磁州窑无论在中国陶瓷史或世界陶瓷史上都堪称"民间窑代表"。其影响之深远有目共睹，为其他名窑所不及，而格外值得重视和发扬光大。



图16 元 磁州窑白釉绘山水人物纹枕残片

【1】见日本长谷部乐尔《磁州窑》第四章中"磁州窑向国外的传播"一节，1974年出版。

【1】参见叶喆民《磁州窑书法的欣赏》，见邯郸市陶瓷工业公司编《磁州窑研究论文集》；中央工艺美术学院主编：《装饰艺术文萃》，北京，北京工艺美术出版社，1991。

【2】裘曰修《陶说·序》中语。裘曰修字叔度，清乾隆进士，历任礼、刑、工三部尚书，曾参加修纂《石渠宝笈》、《西清古鉴》等名著。此成语后来在日本的古陶瓷著作中曾被引申为"因陶知政"，其意义来源于此。

三、磁州窑艺术与中国传统文化及其深远影响

所谓"传统文化"，是指历史上相传下来的一种意识形态。它不仅包括人类社会在实践过程中所创造的精神财富与物质财富，并且也是一定社会的政治、经济的具体反映。同时它还能给予社会乃至个人很大的作用和影响，它既有很强的民族性和地方性，还需要相当长的连续性，因而形成了特有的"民族传统文化"而屹立于世界文化之林。如果从广义上来说，它的内涵可以包括思想、道德、风俗、习惯以及语言、文字和文学、艺术等等。我们在此处主要探讨和弘扬的正是以磁州窑为代表的一支优秀的传统文化。

磁州窑的传统文化不但是历史悠久、传统优秀，而且它的陶瓷器的制作与发展过程始终贯穿在我国很长一段历史时期而未曾中断，直到今天仍然焕发着无限的活力与灿烂的光辉，并曾先后分布或影响着世界上许多国家的陶瓷工艺。

此外，在我国传统文化中占有特殊重要位置的书法、绘画和诗词、歌曲等文艺作品，它们同陶瓷工艺一样也都在世界文化史上作出过类似的贡献。尤其是在磁州窑瓷器上表现得格外突出，[1]并且和当时的人民生活与爱好以及社会风尚乃至政治经济状况相适应。故此可以说研究与欣赏磁州窑陶瓷文化，不仅有助于了解当时当地的技术与生产水平，同时还能从中观察到各个历史时期各族人民的生活习惯与审美观念，甚至当时的思想潮流与社会风气等等。例如清人朱琰《陶说》序言内就曾有所谓"因器知政"的成语。[2]又如从考古学的角度来看，凡是有史以来人类聚居之处就会有陶瓷器或残片出土。在缺乏文献记载的情况下，往往以此作为决疑断代的主要依据。这已是学术界所公认的惯例。磁州窑及其类型的陶瓷器在这些方面所起的历史作用当然也不例外。特别是它在反映民间生活和文学艺术的时尚，以及弥补传世的诗词歌曲与书法艺术作品的不足方面，更非其他地方名窑所能取代的。因此可以说，它也是传承我国民族文化与民间文化历千年而不衰的一面光辉旗帜。

目前号称中国民间窑代表和典范的磁州窑及其类型的许多珍品，有些仍旧保藏在国内外各大博物馆内，有些常见于不少的精美图录中，或不断出土的发掘报告里面。例如众所周知的现藏于北京故宫博物院的"宋磁州窑马戏纹枕"与英国大英博物馆所藏的"宋磁州窑熊戏纹枕"、以及河北省邯郸市磁县中国磁州窑博物馆所藏的金、元时期磁州窑猛虎、飞雁、鹰兔纹枕（图17~图19）等，都是驰名中外、富有民间情趣的难得作品。

图17 元 白地黑花猛虎下山纹如意头形枕
图18 金 白地黑花篦划花芦雁纹豆形枕
图19 元 白地黑花《雏鹰击兔》图长方形枕

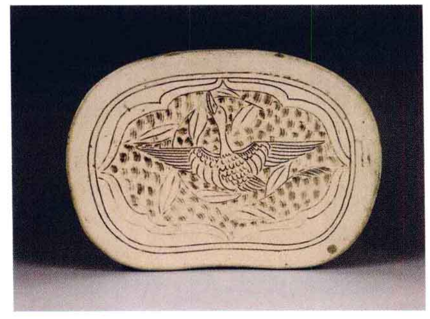





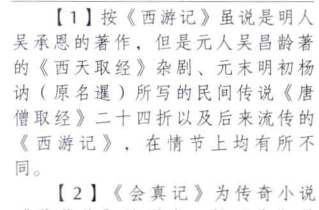



图20 元 磁州窑白地黑花《西游记图》枕
图21 元 磁州窑尉迟恭单鞭救驾纹枕
图22 元 磁州窑白地黑花纹四系扁壶

磁州窑的装饰艺术包罗万象、雅俗共赏，其中一些故事画、花鸟、山水、人物画面的出现，更是它的特点和突出成就。例如广东省博物馆收藏的一件元磁州窑白地黑花《西游记图》枕，上面绘有孙悟空、猪八戒、沙和尚与唐僧的形象，生动可爱，（图20）显然是受到当时民间传说中的“唐僧取经”故事的影响，也为明人吴承恩写作《西游记》[1]的源流根据提供了一件确凿无疑的实物明证。此外，如上海博物馆所藏一件金磁州窑白地绘黑花人物纹枕（王家造），上面绘有“崔莺莺花园焚香”的故事情景，说明唐代名著《会真记》[2]也作为装饰画出现在磁州窑瓷器上面了。

除上述的《西游记》与《会真记》图枕之外，还有一件收藏于博物馆的元磁州窑白地黑花《李逵负荆图》瓷枕，也是取材于民间传说，出于施耐庵《水浒传》故事成书以前的元杂剧（元人康进之收集整理）的宝贵历史资料。其他还有绘画“尉迟恭单鞭救驾”（图21）、“柳毅传书”、“赵抃入蜀”[3]等故事题材的元代瓷枕等大量出现在磁州窑制品中。由此既可见当时这类故事深入人心，为百姓平民喜闻乐见的程度，也说明此种日常用品对于移风易俗和启迪后世陶瓷装饰的深远作用。

在国外著名的藏品中也不乏其例。如日本东京国立博物馆的一件元磁州窑型山水人物图长方枕，上面绘有《俞伯牙弹奏高山流水图》，溪水潺潺，群峰耸立，人物、景物描绘细致，乃是自古传说的“以琴会友”的历史故事。又如英国大英博物馆所藏的一件元磁州窑白地黑花纹四系扁壶，（图22）器形硕大高49厘米。系部印有花朵纹饰。上腹部呈黄白色绘云龙纹，两面绘有“司马相如与卓文君”的戏曲故事，并题写“金镫马踏芳草地，玉楼人醉杏花天”的绝句。瓶口肩部一面写“羊羔酒”，另一面写“白山贾家造”。为其他四系壶中所罕见。它不但能将传统文化的戏曲、诗文与历史故事和书画艺术以及陶瓷工艺完美地结合在一起，而且标明器物的用途和制造作坊，起到了雅俗共赏与商业宣传的作用。如此能将实用性与艺术性结合得恰到好处，可以说为后世，特别是陶瓷装饰作出了很好的榜样。而这种画面的大量出现，仍



【1】按《西游记》虽说是明人吴承恩的著作，但是元人吴昌龄著的《西天取经》杂剧、元末明初杨讷（原名暹）所写的民间传说《唐僧取经》二十四折以及后来流传的《西游记》，在情节上均有所不同。

【2】《会真记》为传奇小说《莺莺传》的别名。按“真”是“仙”之义，此处是指“美女”。唐诗人元稹曾著《莺莺传》，为后来的《西厢记》所取材。

【3】关于唐将军尉迟恭（字敬德）救唐王李世民的故事和唐儒生柳毅为龙女传书联姻的传说均已脍炙人口，至今仍在京剧中演唱。按《宋史·赵抃传》记载：赵抃，字阅道，衢州西安人（今浙江省衢州市）。为殿中侍御史，弹劾不避权幸。清廉正直，生活简朴。善弹琴，好养龟鹤，赴蜀上任只带一琴一鹤。后来成了为政清廉的代表人物。

【1】叶广成（1927~2004）邯郸市陶瓷工业总公司总工程师，五十年如一日为改进磁州窑现代白瓷寻找矿源、为考察古窑而鞠躬尽瘁，殁后被政府誉为“邯郸现代陶瓷奠基人”。

【2】原句见《论语·里仁》：“见贤思齐焉，见不贤而内自省也。”

【3】参见日本《东洋陶瓷》1987~89VOL·17叶喆民《磁州窑の新收获》。这是著者在东京青山学院大学及香港中文大学讲演的原文。

【4】参见叶喆民《中国陶瓷史》第八章第二节“磁州窑及其类型”及“图版8－60”，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

然是同元代戏曲的盛行和山水人物画的发展分不开的。至于那种四系扁壶的造型更是与当时少数民族的生活习惯，以及对外贸易的需要相适应的。这方面的例证在辽、金、元时期的磁州窑类型的陶瓷器中还可举出不少。

以上都可反映出它们的产生、发展与演变过程，无论造型或装饰多是在不断继承和创新的过程中逐渐扩大了它的手法。尤其是需要结合本身的工艺特长与地方风格进行适当的艺术加工。在题材内容上一反过去惯用的规矩图案，而代之以清新活泼的花鸟虫鱼、山水人物。同时能在以诗文、书画、词曲、成语等做主题纹饰之外，打破以往的陈规旧律而创作出一种介乎图案与国画之间的生动可爱的新风格，显得格外的生气勃勃、神采奕奕，因而表现出民间工艺的豪迈风格和地方特色。例如廿年前舍弟叶广成[1]曾在考察磁县东艾口窑时获得一件写有“思齐”二字的瓷枕残片，（图23）不仅书法严谨遒劲，而且一望而知乃是“见贤思齐”成语[2]的半边。由于磁州窑一向多喜书写消极遁世的语句如“忍”、“忍事”、“清净道生”、“众中无语、无事早归”、“有客问浮世、无言指落花”（图24）之类的器物较多，像这样正视人生、积极向上的儒家名言颇为罕见。所以著者曾于1986、1988年两次在日本和中国香港发表，引起学者们的重视和赞赏。[3]如此同样而书法一般的临水出土的完整瓷枕后来也曾见过一件。其他书写唐诗如杜甫诗句“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（河南省内黄县出土金磁州窑白地黑花八方形枕）以及张继《枫桥夜泊》诗“叶（月）落猿（乌）啼霜满天，江边（枫）渔父（火）对愁眠”（上海博物馆藏金磁州窑孩儿形枕）。上面虽然出现别字似有新意，或者是故意改变原作，然而毕竟与原诗不合。只是说明传统的文学杰作与工艺美术精品的联系由来已久，而且在磁州窑陶瓷装饰中根深蒂固，影响广泛。

类似这般别字常见、似是而非的磁州窑类型作品，在其他地方窑出土文物中也不乏其例。如河南临汝窑的一件金白地黑花八方形枕，上面写有一首晚唐诗人汪遵的诗，而误作：“秦筑长城北截牢（应为“比铁牢”），番戎不敢过临洮。焉知万里连云色（应为“势”），不及尧阶三尺高。”[4]看来如此难免笔误的事例在一般窑工匠师作品内自然不足为奇，但在磁州窑金代瓷枕上面曾经出现过署名“漳滨逸人”与“黄山樵子”的绘画作品。揆情度理可能并非一般工匠而是当时落魄江湖或逃避战乱而隐身于窑工间的士人作品。他们的绘画多为山水人物，意境深远，所写诗词书法别有风格。有的精品颇堪欣赏，或者是读书人也参

图23 磁州窑“思齐”枕残片

图24 金 磁州窑题诗句八棱形枕









图25 金 磁州窑题〔如梦令〕词八角形枕

图26 金 磁州窑题〔朝天子〕词长方形枕

与了陶瓷工艺，为后世的陶艺家们开辟了一条历史的新路。

磁县中国磁州窑博物馆藏有一件金磁州窑题〔如梦令〕词八角形枕，同样是错落字连篇，然而仍不失其绝妙好词的雅趣：（图25）[1]

为向东波（坡）传语，人在玉堂深处。
别后（有）谁来？雪压小桥无路。
归去，归去，江（上）一犁春雨。

该馆还有一件“漳滨逸人造”题〔朝天子〕词二阙的长方形枕[2]（图26），上写：

得闲且闲，已过终年限。
宁交（叫）别人上高竿，
却交别（别叫）他人看。
邯郸长安，皆属虚患（幻），
论渔樵，一话间。
江山自安，那里也唐和汉。

左难右难，枉把功名干。
烟波名利不如闲，倒大无忧患。
积玉堆金无边无岸，限来时悔后（后悔）晚。
病患过关，谁救的（得）贪心汉？

另在彭城响堂山博物馆所藏的两件金磁州窑题词长方形枕，上面均写有〔朝天子〕词一阕：

左难右难，枉把功名干。
烟波名利不如闲，到大来无忧患。
积玉堆金无边无岸，限来时悔后（后悔）晚。
病患过关，谁救得贪心汉？

两枕一大一小，边款题名“漳滨逸人制”，并未见书写错误的缺点。虽与前枕内容有多少的不同，但可见当时此种思绪在民间流行之广泛。彭城出土磁枕中，还有一件题〔红绣鞋〕词情意与此两件内容近似：

韩信功劳十大，朱阁（诸葛）亮位治（至）三台，百年都向土中埋。
邵平瓜，盈亩种；渊明菊，夹篱开。
闻安乐，归去来。

这阕词似亦出自文人墨客之手而为匠人所书或传抄之误。它和前面二枕同

【1】参见叶喆民《中国陶瓷史》第八章第二节“磁州窑及其类型”及“图版8－45”，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

【2】参见张子英《磁州窑瓷枕》，北京，人民美术出版社，2000。



图27 元 磁州窑题〔山坡里羊〕词长方形枕

样反映出当时人们消极悲观、厌世逃世的思想，乃是研究宋、金战争时期社会生活与人民情绪、弥补民间文学之不足的宝贵资料。类似这样的磁州窑制品不胜枚举，印象较深的一件元磁州窑题〔山坡里羊〕词长方形枕，（图27）上面书写：

风波实怕，唇舌休卦（挂），鹤（何）长鹤（何）短天生下。劝鱼（渔）家，共樵家，从今莫说贤鱼（愚）话。得道助多失道寡，渔（愚），也在他；贤，也在他。

这阕词有意无意地写有错别字似是使用“双关语”不足为奇，却是枕壁两边题有 词句，好似王维的诗句一般“诗中有画”，十分典雅，俨然是一幅幽美而又凄凉的画面展现在人们的面前，然而往往被人忽略而很少注意。一边写：

山前山后红叶，溪南溪北黄花。

红叶黄花深处，竹篱茅舍人家。

另一边写：

春将暮，风又雨，满园落花飞絮。

梦迴枕边云渡事，一声声道不如归去。

与一些画面不精或千篇一律的庸俗画面、陈词滥调比起来，更加引人入胜而平添无限的情趣。（图28~ 图29 ）

在天津市历史博物馆藏品中有一件金磁州窑白地黑花诗文枕，上写：“楼台侧畔杨花舞，帘幕中间燕子飞。”上海博物馆藏有一件元磁州窑四系罐，器身上写有一首古诗：“春阴淡淡片云低，晓报江头雨一犁。转过粉墙无故事，倚栏

图28 元 磁州窑题〔山坡里羊〕词长方形枕壁题句①

图29 元 磁州窑题〔山坡里羊〕词长方形枕壁题句②













图30 元 磁州窑书词句盆

图31 元 磁州窑书词句碗残片

图32 金 磁州窑题〔人月圆〕词长方形枕

图30 图31

图32

闲看燕争泥。”[1]环饰罐腹颇有雅趣。同样都具有如此作风的精品，令人观之不禁在眼前展现一幅暮春生动的幽美画图。又如三十余年前磁县滏阳河沉船出水的那件元磁州窑书词句盘，盘心只写“清风细雨，黄花红叶”八个字；（图30）与此同样富有雅趣的如两件窑址出土的残碗，一写“烟寺晚钟”，一写“渔村落照”。（图31）言简意赅，别无装饰，读来诗意盎然，为之心醉。可称是由具体到抽象运用丰富想象力达到装饰目的的绝妙典范。

在磁州窑诗文瓷枕中，最能反映当时社会动乱，可补“正史”之不足的作品，还有两三件值得重视和欣赏。一件是磁县中国磁州窑博物馆所藏的印有“张家造”戳记的金磁州窑题词长方形枕，上面用篆、草、楷三种字体混合书写〔人月圆〕词一阕（图32）：

南朝千古伤心事，犹唱后庭花。[2]旧时王谢，堂前燕子，[3]飞向谁家。恍然如（一）梦，仙肌胜雪，云（宫）髻堆鸦。江州司马，清（青）衫泪湿，[4]同是天涯。

此词作者据考证乃是宋人吴激[5]出使金朝被羁留时，在燕山张总侍御家宴上见到原为宋宣和殿小宫姬的侍儿歌唱，声调抑郁可怜，彼此相怜而有所感慨的作品。当时流行于民间，为磁州窑匠师抄写在瓷枕上面保留至今，今日读来仍不禁令人为之感叹。联想吴激乃是米芾之婿而米字书法一向以笔力遒劲、气势豪放受人重视（如前文中所引明人陈继儒（眉公）所记磁州窑瓷瓶斜书“仁和馆”字如米氏父子所书之例）以及古来“燕赵多慷慨悲歌之士”，是否同样符合当时当地人们性情与艺术欣赏的要求也未可知。

另外两件十分罕见而流失在日本的宋磁州窑类型题诗文三彩长方形枕[6]与

【1】不知此诗作者。苏东坡〔浣溪纱〕词：“风压轻云贴水飞，乍晴池馆燕争泥。……”意境与此相似。

【2】“后庭花”原为唐代教坊（教坊，古代管理宫廷音乐的官署。唐代开始设置，以后历代延续，直至清雍正时始废）曲名，本名《玉树后庭花》，为南朝陈后主（陈叔宝）所作艳曲之一，内容系赞美其妃嫔的姿色。本词所引即指此曲而言。

【3】“王谢”指六朝时代的王导、谢安两家豪门大族。唐刘禹锡著名的《乌衣巷》诗内有“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”句，一向为人传诵。本词所用典故即此。

【4】指唐诗人白居易曾贬为“江州司马”与其名作《琵琶行》的故事。

【5】吴激，字彦高，号东山。米芾之婿。工诗能文，字画俊逸，得米芾笔意。尤精“乐府”，造语清婉。奉宋命使金被留，任翰林待制。皇统二年出知深州，到官三日卒。有《东山集》。

【6】见《文物》1963年第12期封三。

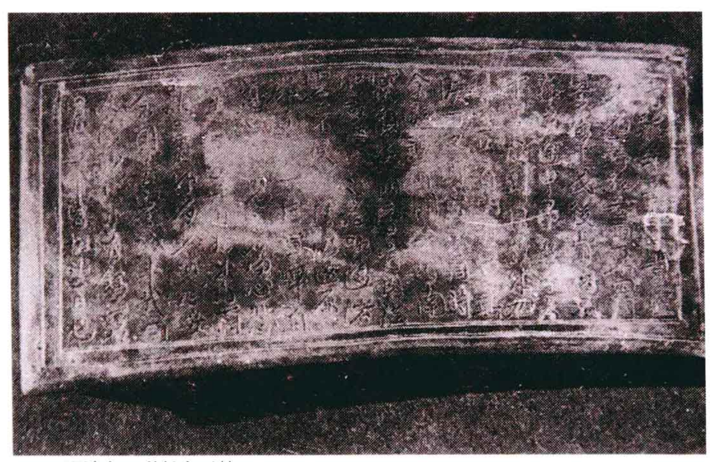




图33 题诗文三彩长方形枕
图34 白地划花题词腰圆形枕

现藏于美国的磁州窑型白地划花题词腰圆形枕。前者划刻文字内容是：

时难年荒事（世）业空，弟兄羁旅各西东。田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。时余游颍川，闻金兵南窜，观路两旁，骨肉满地，可叹可叹。为路途堵塞，不便前往，仍返原郡。又闻一片喧哗，自觉心慌，思之伤心悲叹。“在家千日好，出门一时难。”只有作诗，少觉心安。余困居寒城半载，同友修耽（枕）二十有余。时在绍兴三年清和[1]望日也。（图33）

后者的枕面上也刻有类似的一段文字，录之如下；

时难年荒世业空，弟兄羁旅各西东。田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。余游于颍水，闻金兵南退，观路两旁，骨肉满地，不觉泪下。为路途堵塞，未便前往，仍返原郡，作诗一首。时在绍兴纪元春二月朔日也。黄山樵子并题。（图34）

此二枕虽然不同形制，不同时间，但作者所称“作诗”，实际上是抄写前人之作。由于只见照片未见原物，尚难确定其真伪。仅凭文字看来，以前枕而论，文内所抄前八句乃唐代白居易诗，后面所谓“在家千日好，出门一时难”乃民间谚语，借以抒发其战乱中目睹死亡惨状与旅途思乡之情。按绍兴三年为南宋年号，正值金朝天会十一年（1133）。而颍川最早的治所在阳翟，即今日的禹州市。其辖境相当今河南登封市、宝丰以东，新密市以南，尉氏、郾城以西，叶县、舞阳以北一带地方。唐时又改长社，即今许昌市。[2]当时此枕的作者眷恋故国、怀念家乡、怨恨战争、困居旅途的苦闷心情既洋溢于字里行间，同时也可看出瓷枕的产地并非位于邯郸、磁县一带的磁州窑。因为过去在禹县、宝丰、登封、密县一带地方窑址甚多，唐宋以来就以盛产瓷器闻名于世，而且均有磁州窑类型之作[3]。虽然后面瓷枕上增加了“黄山樵子”的题名，但也未必因其屡见于磁州窑瓷枕题名而肯定即是该窑制品，甚至反而值得怀疑是否为后人假托其名的伪作。另一可疑之处是两枕所记时间不同，前者为南宋绍兴三年，而后者则未明确标明。前者写明为“清和”（农历夏四月）“望日”（农历十五日），而后者则为“春二月朔日”（农历初一），显然不同。如果再从前文写作“闻金兵南窜（奔逃）……可叹可叹”与后文写为“闻金兵南退……不觉泪下”来比较其所记情景，则一“窜”（奔逃）一“退”（败退），当时金兵自北方向南方进攻，那有反向南方败退之理？如此矛盾又应作何解释？因此后枕疑点颇多，还有待他

【1】见唐白居易《初夏闲吟兼呈韦宾客》诗句：“孟夏清和月，东都闲散官。”以后作为农历四月的别称。

【2】参见《辞海》中“颍川”条，上海辞书出版社1999年版。

【3】参见叶喆民《中国陶瓷史》第八章“宋代陶瓷的历史高峰”，生活·读书·新知三联书店2006年出版。

日再作实物观察，姑且质疑为是。[1]

类似上述以书法、诗词作为装饰的壶、罐、瓶、枕、盘等磁州窑器皿，都是值得重视的珍品。不仅体现了磁州窑艺术的水平和特征，而且有些还可弥补美术史与文学史之不足，富有很高的欣赏价值。

【1】一般古陶瓷的鉴定，往往是只根据其造型、纹饰、胎釉及款识等而判断真伪，如果能再详考其文理和书法，结合当时当地的情景与时代特征，则会有助于解惑决疑，值得加以重视。

A General Survey of Cizhou Kilns

Ye Zhemin

I History of Cizhou Kilns

Cizhou Kilns, enjoying a long history and being profoundly influential, occupies an important place in the world history of ceramics. Important as it is, Cizhou Kilns, for long, has not been so well known as the Five Famous Official Kilns in China (the Ding, Ru, Guan, Ge and Jun Kilns), for it is not documented as much. According to the records collected by now, it was not until the early Ming Dynasty (1368−1644) that there first appeared a brief account of it, dealing with the variety and characteristics of Cizhou wares, in Volume VII of the revised edition of Gegu Yaolun (*The Essential Criteria of Antiquities*), a book by Cao Zhao, which says:

"Ancient porcelains were produced at Cizhou, Zhangde Prefecture in Henan Province (Now Cixian County of Handan Prefecture in Hebei Province), of which some are as good as those of Ding Kilns in quality, but without tear stains. They also have carved designs, rusted designs. And the products of plain designs sell at higher prices than the porcelains made at the Ding Kilns. But the recent products are not worthy of consideration" .

And in Wanli Period (1573−1620) of the late Ming Dynasty, Xie Zhaozhe, a scholar, explained the term of "Ci ware" in his book entitled *A Collection of Wuza Anecdotes:*

"Today, kiln wares are popularly called Ci wares, just because the largest concentration of kilns is located at Cizhou of Henan [1] . As being so called for long, kiln wares have come to bear such a name, as is the case to call silver 'Shushi' [2], and Chinese ink stick 'Yumi' [3]."

Lan Pu of Qing Dynasty (1616−1911) had a further explanation of the term in his *An Illustrated Account of Jingdezhen Porcelain Kilns,* obviously based on Xie's definition.

"The two terms of Ci (Cizhou) and Ci (porcelain) are not interchangeable. The 'Ci' (porcelain) is a type of hardened pottery made from clay. The 'Ci' (Cizhou) is somewhat a kind of stone. The term was originated from ancient Handan, called Cizhou today. At Cizhou, local stone is ground into powder, molded into shape and

【1】Cixian County, where Cizhou Kilns is located, was once under the administration of Zhangde Prefecture of Henan Province, hence "Cizhou Kilns of Henan" . According to the entry of Zhangde *in Cihai (An Encyclopaedia of Chinese Language),* Zhangde used to be the name of a prefecture. In the 3rd year of Mingchang in Jin Dynasty (1192), the place was renamed Xiangzhou, but Zhangde Prefecture was set up, whose government was in Anyang. From the time between Mongolia and early Yuan dynasty, Zhangde was changed to Lu (District). In early Ming Dynasty, it was changed back to prefecture, governing what are now Anyang City, Hebi City, Linxian County and Tangyin County of Henan Province, Shexian County, Cixian County, Linzhang County and Wu' an County of Hebei Province. In 1913, this prefecture was dismissed. Cixian County is now under the administration of Handan in Hebei Province.

【2】Shushi, a mountain to the southwest of Yibin County now in Sichuan Province. *The Book of Han Dynasty* says "Silver is unearthed in the mountain of Shushi County" . Therefore silver began to be called Shushi.

【3】Yumi, name of a county to the east of Qianyang County now in Shaanxi Province. The place is famous for producing inkstone so that people of later generations use Yumi as an alternative name for ink stick.

fired into pottery, hence the name, 'Ci ware'."

Owing to the fact that, internationally, there is no standard criterion distinguishing pottery from porcelain, and that the term Ci (Cizhou) ware has been traditionally used, no further discrimination of the terms is to be made here in this book[1]. Anyhow, the quotation above proves that Cizhou Kilns is located in what is now Handan Prefecture.

But there are discrepancies in the description of the developing process of Cizhou Kilns. In the chapter of "Ceramic Production Before Song Dynasty" in the book of *Random Notes on the Cizhou Kilns* [2], by Ye Guangcheng who devoted his whole lifetime to the study of Cizhou Kilns, there is such a statement:

"With the rise of primitive agriculture at the end of Neolithic Age, primitive handicraft began to develop. And pottery was made mostly by experienced women in the matrilineal communes. In 1976, the provincial and municipal cultural relics administrations made a large-scale excavation at Neolithic Cishan Site, 20 kilometers north of the town of Pengcheng, as irrigation and water conservancy works were to be built there. Most of the pottery wares unearthed are reddish brown sandy clay pottery and the rest are red clay ones. They are mainly hand-built and fired at low temperatures (850℃-930℃), and are of rough quality, simple shapes, thick body and coarse burnishment, which are the typical features of primitive pottery. The characteristics of the large number of yu pottery jars (42 pieces of seven shapes) are apparently different from those unearthed at the other Neolithic sites around the Central Plains of China so that it is named "Cishan Culture" by archaeologists. (See Plates 1, P004) According to carbon-14 (14C) dating, Cishan Culture lasted from 5400 to 5100 B.C. (By measuring the trees' annual rings, the culture can be dated back to about 8,000 years from now).

In 1975, the provincial and municipal cultural relics preservation administrations made another excavation at Yangshao Culture Site to the east of Zhaoyao Village of Wu'an County, and unearthed over 200 pieces of Yangshao Culture items dating back to Neolithic Age. The items include red pottery bowls and ring-footed pots, which are of Hougang Culture pottery dating back 5,000 to 6,000 years in southern Hebei Province. In addition, the Dasikong-type painted pottery and stone wares of Yangshao Culture were also unearthed at Baijia Village Site.

Sites and tombs of Shang Dynasty (1600 – 1046 B.C.) were discovered to the south of Xiaqiyuan Village of Cixian County, and over 1,500 relic items were unearthed during the official excavations of the pottery kilns and residence sites in 1974.

It is the first time that Erlitou Culture pottery was found in Southern Hebei Province, which provides new clues for the study of Xia Dynasty (2070 – 1600 B.C.). The discovery of pottery kilns is of great scientific values. The culture at the site can be divided into three progressive phases. The pottery of the first phase belongs to Erlitou Culture, and the second one is of Erligang Culture, whose wares are mainly decorated

【1】See *Classification of Ceramics in the Chinese and Foreign Documentations* by Ye Zhemin, in *China Light Industry*, No. 2, 1980, Hongkong; and *Cultural Relics Education* No. 1, 1988.

【2】See *Random Notes on Cizhou Kilns* by Ye Guangcheng, in Vol. 1, 1984, *Handan Literature and History Documents* (restricted publication) by the Literature and History Documents Committee of Handan People's Political Consultative Conference.

with cord–impressed designs. And the variety includes the sharp–footed li tripods, dou bowls with slim handles, tiles and dou bowls. The pottery wares in the third phase are generally larger in size, with thick walls and coarse cord–impressed decorations. Such findings have enlarged people' s knowledge of the culture of Shang Dynasty (1600–1046 B.C.) in southern Hebei Province.

The discovery of the kilns of Warring States Period [1] (475 — 221 B.C.) in the ancient town of Wuji, Wu'an County of Handan Prefecture (See Plate 2, P004) has filled the gap of the study of kiln–construction history in China, adding luster to the history of Cizhou Kilns. This cultural site with its rich resources has proved of great value to academic research in many aspects. According to the investigations, the pottery kilns were built in different times such as Eastern Zhou Dynasty (770 – 256 B.C.), Spring and Autumn Period (ca. 722– 481 B.C.), Warring States Period, Western Han Dynasty (206 B.C. to 25 A.D.) and Eastern Han Dynasty (25 A.D. to 220 A.D.). The kilns earlier in time are, generally, small in size (2 meters long and 1.6 meters wide) and round in shape, while the later ones comparatively large (2.2 – 4.5 meters long and 2.6 meters wide). The kilns were mainly used to fire pottery and tiles in Spring and Autumn Period, and brick kilns appeared after Western Han Dynasty. The unearthed pottery from the earlier periods includes such household utensils as li tripod, zeng rice steamers, fu cauldrons, basins, bowls, pots and jars, many of which are stamped shards. The high concentration of kilns shows that pottery workshop already appeared at the time. The wares produced at the same workshop usually bear stamped names of different workers, so it can be assumed that the same work site might be managed by independent potters working in collaboration. The building materials from the sites earlier in time are mostly tiles, arch–shaped tiles and eaves tiles, but no bricks. And there are a large quantity of shards of urns, pots, basins and cauldrons from kilns of the later periods, but the arch–shaped tiles are thicker and heavier, and there are a great deal of bricks with corded designs. (See Plate 3, P004)

Up to now, the Chinese archaeologists have found no chimney kilns in Shang Dynasty, but such kilns appeared in the following periods of late Western Zhou and Eastern Zhou Dynasties. The Eastern Zhou pottery kilns discovered at Wuji Site have got the basic structure similar to the kilns in modern time: well–constructed walls surrounding the chambers of slightly oval shape and sealed roofs. The fire chambers begin to be constructed inside the kilns instead of outside, with fixed entrance for loading and unloading the kilns. It is especially noteworthy that there is a chimney attached to the back wall and a smoke intake opening at the bottom of the wall. Such a design changes the flow of flame from the simple up–draught firing to the semi–reversed and semi–flat flame. As its shape looks like a Chinese steamed bun (mantou), it is named "mantou kiln" (round bun–shaped kiln). And such kilns have been used in the ceramic production centers of northern China for over 2,000 years since Eastern Zhou Dynasty, though some minor changes have been made——changes of size, for instance, or height of chimney. Such mantou kilns are actually "Cizhou Kilns" , a

【1】A site of 10 pottery kilns dating back to late Warring States Period was excavated in the ancient Wuji Town in Wu' an County of Handan in Hebei Province in 1956, and unearthed were a large number of pottery wares and shards with pressed marks of *Wuntaoniu, Sujiyi, Chenchui, Hankou,Shikou, Yuanji, Bushun and others*. See No. 3, 1956, *Cultural Reference Materials: Cultural Relics Reports, and Kiln Site in Ancient Wuji Town of Wu' an County in Hebei Province* in Vol. 7, 1959, *Archaeology*.

great contribution to the improvement of kiln design by the ancient Cizhou people.

"In Warring States Period, the pottery produced in Handan of State of Zhao topped all the other products in quality. Its body, similar to an earthen pot, looks coarse and is brown in color. It is said that the white pottery wares were produced in Handan, the capital of State of Zhao, of which the tiger pillow decorated with stripe patterns in black was the most famous at that time. Were there really such glazed wares produced in Warring States Period? According to archaeological findings, tiger pillows were really produced in Cizhou Kilns from Tang （618 – 907） and Song （960 – 1279） Dynasties, but they were actually copies of Handan pillows. In Tang Dynasty, Handan was affiliated to Cizhou Prefecture so that it may be confirmed that the later Cizhou Kilns must have their origin in Handan Kilns." [1]

The quotation above is extracted from *A Collection of Documents on Ancient and Modern Chinese and Foreign Ceramics* by Prof. Ye Linzhi, a famous scholar in China, which serves as clear evidence for the development of Cizhou Kilns.

Late Shang Dynasty witnessed fast development of white pottery in China and a large quantity of white wares have been unearthed in the tombs and at the sites in provinces of Henan, Hebei, Shandong and Shanxi. During Western Zhou Dynasty, glazed pottery (or so–called primitive pottery) was widely produced. So, as a matter of course, Handan, the capital of State of Zhao, had "the kiln wares of white glaze and pottery body" . When the civil air defense project, a nation–wide work in the Cultural Revolution, was under construction in Handan in 1970s, Dabeicheng Site was discovered, which is situated in the northeastern section of the former City of King Zhao and was once a district of the ancient Handan City, where shops, handicraft workshops and residential areas used to be grouped together. The artifacts unearthed at the Site are mainly pottery wares dating back to Warring States Period and Han Dynasty, including dou bowls, basins, washers, pots, urns, mugs, octave tiles, flat tiles, arch–shaped tiles, pottery tubes, pottery gear moulds, pottery well rings and pottery spinning wheels. Some of them are for domestic use and others for construction or industrial use. The widely distributed shards of bowls, basins and urns are clear evidence that such wares were already under scale production at that time. Judging from the marks of "Hanting" , "Sihui" and the like on the pottery wares, it was quite likely that they were produced in the ancient city of Wuji in Wu'an County. At the site, there are also four kiln sites surrounded by a great deal of red–fired clay and charcoal cinder in the Warring States Period and Han Dynasty cultural stratums. The dilapidated walls of the Kiln Site No. 4 are as high as 198cm, with the middle diameter 139cm and bottom diameter 132cm. The hardened wall of red–fired clay is as thick as 10cm and that at the bottom as thick as 67cm. The wares scattered around the kilns include shards of pottery bowls, dou bowls, urns, arch–shaped tiles and the like.

Wuaida [2], a Japanese expert, once put it, "Cizhou Kilns started production in Jin Dynasty (265 – 420)" . However, it is hard to confirm it, as there is no kiln site discovered from that period. But it seems that some clues might be found from

【1】See *A General Collection of Documents on Ancient and Modern Chinese and Foreign Ceramics* by Ye Linzhi. He first had it published in Chemistry Quarterly No. 2, Oct. 1933, edited by Engineering School of Beiping National University, and then Wenkuitang published it as a book in Beijing in 1934. Due to limited circulation, it did not enjoy large readership. Cai Yuanpei, former president of Beijing University, wrote in his review, " In September of 1934, I read this book. And I think it is small as it only has 51 pages without any illustrations. However, it is well–organized and convenient for information retrieval. In the preface, the author puts it ' I consulted Chinese, English and German works for reference in compiling this book.' It is really praiseworthy as the author made use of such wide range of materials for a concise book." The major contribution of this book is that it has made a breakthrough in correcting the geographic names in ancient documents. The writer takes a new way of thinking in his research by following historical divisions of administrative areas. Firstly, he has made it clear that Ding Kiln is in Jianci Village (also called Jianzi Village) in Quyang County of Hebei Province today, instead of ancient Dingxian County. Consequently, this discovery led to a series of archaeological discoveries and excavations of ancient sites such as Xing Kiln, Ru Kiln and others. As it has offered such solid materials for research work, the book is much quoted home and abroad.

【2】Wuaida, a Japanese expert of ancient ceramics in early 20th century, and author of the books *Research on Chinese Pottery and Porcelains, Random Notes on Chinese Pottery and Porcelains, Anecdotes of China*, and *A Handbook for Research of Chinese Pottery and Porcelains*, etc.

the excavations of Eastern Wei Tomb at Dongchen Village in Cixian County. It is rumored that Cao Cao (155–March 15, 220, a regional warlord and the penultimate Chancellor of Eastern Han Dynasty) had 72 tombs and this tomb is one of them, formally called "Zhao Family Tomb of Eastern Wei Dynasty" . During the excavations, a large number of life–like pottery figures (Their aesthetic values are no less than the Terra Cotta of the First Emperor of the State of Qin in Xianyang, though smaller in size.) and seven brown–glazed porcelains dated back to the fifth year of Wuding Period of Eastern Wei Dynasty (534–550) at the latest. Such a discovery has moved the beginning of brown–glazed porcelain in northern China further back to an earlier period, which is of great significance to the study of the history of both Cizhou Kilns and ceramics in China.

From Northern Dynasties to Sui Dynasty(581–618), finely–potted ceramic vessels with transparent green or blue glaze such as bowls, urns, teapots, jars, inkpots and high–foot plates were also made in Jiabi Village, 15 kilometers west of Pengcheng, but there is no historical record on the activities of Jiabi Village, except some inadequate mention of it as kilns of Northern Dynasties in some books of modern age. In June, 1959, a Chinese expert (Ye Guangcheng) accompanied Feng Xianming, an expert of ancient ceramics, to Jiabi Village for a survey, and found this site of celadon kiln in northern China, which could be dated back to Sui Dynasty[1]. The peculiar characteristics of the Jiabi celadon, except for some small pieces, are large in size and thick in body with big scars on the inner surface. They are the clear testimony of the pile–fired production. No saggers were found at the kiln site, but there was a 30–centimeter layer of wood ash and broken pieces of celadon wares and spurs mixed in the ash. Besides, there was large pieces of charcoal in the ash as well. It is quite clear that firewood was used as the fuel for firing the Jiabi Celadon. By physical and chemical tests, it was found that there is over 20% CaO in the glaze and it belongs to ash glaze. The firing temperature is between 1,170℃ to 1,200 ℃.

Another ancient kiln site which is possibly earlier than Jiabi Kiln is Linshui Kiln situated two and half kilometers east of Pengcheng, but so far no records on this kiln have yet been found in any historical documents. The site was discovered jointly by Nanxiangtang Cultural Relics Administration Office of Fengfeng Mineral District and archaeological amateurs of Handan Ceramics Company in 1975. Its construction floorage, however, has not been exactly measured due to unfinished excavations. Among the main products manufactured at the kiln, some are bowl–shaped vessels and bowls and the others include cups, high–foot cups, short–foot plates and high–foot plates. The most prominent characteristic is that half of over one hundred bowls and urns have slip–coated mouth rims[2] (See Plate 4, P005), which are covered with greenish yellow glaze. The slip–coated parts take on yellowish white, which is obviously different from the celadon wares fired at Jiabi Kiln. This method is regarded as the earliest application of slip at Cizhou Kilns and means great importance to the study of the ancient techniques employed there. The Cultural Administration Office of

【1】See *A Preliminary Exploration of Sui Dynasty Celadon Kiln Site in Jiabi Village of Cixian County in Hebei Province by Feng Xianming*, in *Archaeology*, No. 6, 1977.

【2】See Cizhou Kilns of Hebei Province and Plates 6—8, Section III of Chapter VI in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin, 2006, Sanlian Bookstore.

Cixian County once excavated Gao Run Tomb, the stone tablet of which was erected in the sixth year in the Wuping period of Northern Qi Dynasty (550–577). The burial articles include two celadon bowls with slip–coated rims. The shape, body and glaze of the bowls are quite similar to those unearthed at Linshui Kiln, therefore they were most probably artifacts from that kiln. If so, it is likely that the porcelain making at Linshui Kiln could be traced back to Northern Dynasties (386–581) in China.

No kiln sites of Tang Dynasty (618–907) have been found by now, but a wealth of Tang wares have been excavated in the vicinity of Cizhou Kilns. Judging from the funeral objects excavated from the Tang tombs nearby, such wares as the yellow–glazed footless water droppers of flat bottom are quite likely to be the products of early Tang Dynasty. The shape of the white–glazed water droppers made at Cizhou Kilns in the period of Northern Song Dynasty (960–1127) was somehow an inheritance from the yellow–glazed ones of Tang Dynasty. In his book *A Collection of Documents on Ancient and Modern Chinese and Foreign Ceramics,* Prof. Ye Linzhi elaborated, "Cizhou Kilns commenced operation in Jin Dynasty and turned out produce of fine quality in Tang Dynasty. And then from Song Dynasty (960–1279), the kilns began making a fame. In 1975, the potters of Cizhou Kilns found the white shards of Tang Dynasty at Linshui Kiln. The kiln, however, needs further excavation, so it still remains something to be solved."

The quotation above is extracted from the research work by Ye Guangcheng in 1984. Over the last two decades, the archaeological departments concerned have made excavations of Guantai Kiln site in Cixian County, yet it seems that, according to the archaeological reports and the unearthed relics, the earliest period is still between Northern Song and Jin–Yuan Dynasties, and the latest time is through Ming–Qing Dynasties and the modern time (including Futian Kiln site in Pengcheng). Ye Zhemin made six tours to survey the kiln sites in Guantai, Futian, Linshui, Yezicun Village, Dongxi'aikou, Pengcheng, Shenjiazhuang Village, Zhuhuazhai, Nanlianhua Village, Qingwanyao and others. And during the tours, Ye made on–the–spot investigations of a large number of unearthed items and shards and was particularly impressed by a damaged Tang Dynasty celadon incense burner with stamped decorations[1] (See Plate 5, P006), which he encountered in Mt. Xiangtang Culture Center twenty years ago. Thus, he produced some reports, pointing out that there could never be a gap in the history of Cizhou Kilns in Tang Dynasty .[2]

In the spring of 2002, the municipal and prefectural cultural relics administrations of Handan made a joint preliminary excavation of the kiln sites in Linshui Town of Fengfeng Mineral District, and discovered shards of Tang, Song, Jin (1115–1234) and Yuan (1206–1368) Dynasties. They also unearthed workshops, raw material pools, water wells and kiln furniture. Over 30,000 pieces of shards in all were sorted out, covering celadon, black–glazed porcelain, white porcelain, black decorations on white ground, red–and–green painted porcelains, porcelain engraved and carved ornaments, molded porcelain and Jun–glazed porcelain. And what is more, they also brought to

【1】See Cizhou Kilns of Hebei Province and Plates 7—54, Section II of Chapter VII in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin, 2006, Sanlian Bookstore.

【2】See Section II of Chapter III, Cizhou Kilns and Its Classifications, in *A General Introduction of Ceramics in Sui, Tang, Song and Yuan Dynasties* by Ye Zhemin.

light the ruins of a small pottery kiln from the stratum of Song and Jin Dynasties at the ancient kiln sites in Sangong Section of Linshui Town. Two gray pottery pots, over a dozen of "Kaiyuan Tongbao" copper coins, 403 pieces of shards of black-glazed porcelain pots and unglazed grayish yellow porcelain vessels with flat bottoms and dozens of white porcelain shards[1] (See Plates 6-7, P006) were found from the ash in the firing chamber of the kiln. Such findings are convincing proof that the so-called "one-thousand-year continuous fire" has, in fact, never ceased in the long history of Cizhou Kilns. And the damaged Tang celadon incense burner mentioned earlier adds to this credibility. However, it is regrettable that the excavation did not continue later, due to the infrastructure projects undertaken at that time. As a consequence, further excavations are needed for the purpose of getting better knowledge of the Tang kiln sites and their remains.

With regard to the historical background of Cizhou Kiln during this period, Ye Guangcheng gave a brief explanation in his *Random Notes on Cizhou Kiln:*

"Cizhou Kilns enjoyed utmost fame in Song Dynasty. Even in the throes of war turmoil in Jin and Yuan Dynasties, it still maintained large-scale production, and technological innovations and improvements went on, as can be evidenced by the excavations at Guantai Kiln sites[2], the huge wealth of treasures of this period scattered abroad and the Cizhou wares unearthed at the ruins of Yuan Capital Dadu. For the past twenty years, the excavations in Julu County[3] have unfolded a vigorous upsurge in the research of Cizhou Kilns, and a lot of overseas and Chinese scholars and experts have turned out many monographs and essays."

As to the Kilns' distinctive techniques of decoration and their far-reaching influence, the article says:

"In Song Dynasty, Cizhou Kilns adopted decorative techniques of painting on white ground, engraving, carving and cutting, with black-white contrast as the chief features. The Cizhou potters, innovatively, applied the traditional Chinese painting skills to porcelains in a decorative and freehand way, creating on their artifacts lively and appealing flowers, figures, birds, animals, insects and fish. (See Plates 8-9, P007) Consequently they ushered in a new epoch in painted decorations on porcelain in China, thus laying the foundation for the blue-and-white and wucai (five-colored) porcelain after Song Dynasty. The decoration techniques at Cizhou, as a matter of fact, formed the main stream of folk ceramic art in northern China at the time. In this sense, Cizhou Kilns' achievements are by no means inferior to that of the famous imperial kilns of Song Dynasty, namely Chai, Ru, Guan, Ge, Ding and Jun Kilns. Considering such folk produce being so influential over the vast areas of the Yellow River valley, northern China, and even Mongolia and northeastern China, Cizhou wares are actually equal to those of the imperial kilns. As folk produce, with its diverse, refreshing and unrestrained designs, is for daily use by common people, Cizhou Kilns, therefore, takes epoch-making status in the development of porcelain decorations in China.

The decorative techniques of the underglazed black decorations on the white

【1】See Note 1 and Plates 7-52, 7-53.

【2】See A Report on Excavation of Guantai Kiln Site, by Hebei Cultural Relics Work Team, Cultural Relics, No. 6, 1959. And other excavations and investigations of smaller kiln sites were also conducted. After the publication of the report, the Archaeology Department of Beijing University and Hebei Cultural Relics Institute had their Bulletin on the excavation of the Cizhou Kiln Site in Guantai, Cixian County, Hebei Province published in Cultural Relics, No. 4, 1990. The book Cizhou Kiln Site in Guantai by Archaeology Department of Beijing University was published by the Cultural Relics Publishing House in 1997. All these writings have played an important role in furthering the research into the history of Cizhou Kilns.

【3】In early 20th century, a large quantity of ancient ceramics were discovered in ancient Julu Town of Hebei Province. For detailed information, see Notes on Excavation of Ancient Julu Town of Song Dynasty and A Series of National History Museum, Vol. 1 of the 1st year, 1927.

background laid a solid foundation for the flourishing of the white and blue porcelains in Yuan Dynasty, which has been highly regarded as the outstanding achievements and contribution made by the potters of Cizhou Kilns. Otherwise it would be unimaginable that the potters of Jingdezhen would demonstrate high proficiency in skills in their white–and–blue porcelains, which bore distinctive painting style of Cizhou at the beginning of Yuan Dynasty. Compelled by the war turmoil of Jin and Yuan Dynasties, many northern potters fled to the South so that there existed many stories about the potters from the ancient kilns in North China (e.g. Dangyangyu and Xiuwu in Henan Province, Pengcheng in Hebei Province and Ding Kiln in Quyang of Hebei Province). And there are also records on this in historical documents. In the chapter of "The Northern People Immigrating Southward" in *Southward Shift of the Economic Centers During Northern and Southern Song dynasties,* for example, Zhang Jiaju writes, "The people who immigrated to Jiangxi Province were mostly from Henan Province, and there were northerners coming from Bianjing and Zhengzhou of Henan in Hong, Xin, Rao, Yuan and Ji Prefectures. In addition, there were also immigrants from Hebei and Shandong Provinces." As further evidence, the following ballad gives a vivid description.

'Best porcelains of Jingdezhen are made,
By the people who are not locals.
They come from every corner of the country,
And porcelains sell in all directions.[1]'

It is imaginable that, as soon as they arrived in Jingdezhen, those Cizhou potters made instant changes from the colored and black decorations to the white–and–blue painting with their great facility and superb skills in porcelain painting, like the case people replace the traditional Chinese ink with the modern ink today. In this regard, it is believed that it was the Cizhou potters emigrating to the south who painted the Yuan Dynasty white–and–blue porcelains of Jingdezhen. (Note: Ye Zhemin, a Chinese expert, thinks that it was the case at least in the early period of Jingdezhen porcelains. After the imperial kilns were established in Ming Dynasty (1368–1644), the folk kilns continually retained the style of Cizhou both in composition and painting which were evident on the white and blue porcelains made in late Ming and early Qing Dynasties.)

The decoration techniques of black designs on white glaze in Cizhou Kilns exerted tremendous influence on the ceramics in Korea, Japan, Vietnam and Thailand. The "Yekaolie[2]" (Punch'ong Ware) of Korea, the Karatsu ware and Hori Mishima ware of Japan and the Sukhothai ware of Thailand and Vietnam are all typical examples that derived nourishment from Cizhou Kilns and developed into their own respective styles[3]. How did these countries, then, came into contact with Cizhou Kilns? It is said that the decoration techniques of Cizhou Kilns got into Japan via Korea

【1】In *Fuliang County Annual,* there is a record in the section of "Taozheng": "Potters come from different parts of the country, and porcelain wares are popular everywhere." Besides, from 1966 to 1976, people found, in genealogy of Jingdezhen potters, many records of potters who came from Dangyangyu of Xiuwu County (Henan Province) and Quyang of Hebei Province.

【2】The so–called Yekaolie refers to a kind of porcelain with white–glazed black decorations in ancient Koryo, namely, North and South Koreas today. Originally, it was a Japanese term.

【3】See *An Elementary Introduction of Ancient Chinese Ceramic Science* by Ye Zhemin, 1982, China Light Industry Publishing House; Section VII in Chapter VIII, Export of Song Porcelains and Distribution of Ceramic Technology and Plates 8–267, 268, Section XII of Chapter X Domestic Trade and Export of Yuan Porcelain and Plates 10–118, in *A History of China's Ceramics* by Ye Zhemin.

(an assumption still controversial in academic circles). Another viewpoint is that the Thai King hired some Cizhou potters to Thailand after he paid a formal visit to the Emperor of the Yuan Empire in Beijing in 1300AD[1]. Hasebe Gakuzi, a Japanese expert on the Chinese ceramics, has it in his book, *Cizhou Kilns*, 'Some of the ancient ceramics produced in northern Thailand are quite similar to the Vietnamese pieces. Some products made in Sukhothai region have quite a resemblance to the Cizhou wares in shapes and decorations. There goes the saying that some Chinese potters were hired by the Thais to fire porcelains in 12th and 13th centuries, therefore this resemblance might be the result of Cizhou influence.'

In short, the white-glazed black decorations of Cizhou Kilns have profound impact both at home and abroad. Consequently, it occupies an important place in the history of world ceramics."

The same article proceeds with the outstanding contributions by the two best known kilns and the kilns of Jin Dynasty:

"Cizhou Kilns has the longest history and is the best known, with Guantai Kiln as the most representative one, whose products pool all the strains and varieties of Cizhou Kiln family. Guantai kiln was set up in Song Dynasty and collapsed in Yuan. The discovery of Jin dynasty cultural stratum is both a preliminary revelation of ceramics making of Cizhou Kilns in Jin Dynasty and a substantial gain in the research of the historical process of Cizhou Kilns. The richest variety of wares have been excavated from this kiln. In addition to black decorations on white glaze ('white-glazed black decorations' , or 'black decorations on white ground'), there are also over a dozen varieties of produce, including white-glazed, black-glazed, white-glazed engravings, engraving on pearl-like ground, white-glazed with green dots, white-glazed with brown dots, brown decorations under the white glaze, colored decorations under the white glaze, black decorations under the green glaze, red-and-green decorations under the white glaze and low-temperature tin glaze. The shapes include bowls, basins, jars, platters, saucers, cups, wine cups, pottery pillows, vases, lamps and others. So Guantai Kiln is most typical of all in Cizhou Kiln family.

What is worth mentioning is that great progress was made in loading and firing techniques of Cizhou Kilns in Jin Dynasty. With the introduction of 'pile-up firing method' , kiln volume was enlarged and fuel saved. The invention of overglazed decorations —— gilt with colored decorations —— started a new epoch in the development of porcelain decoration in China, and therefore is worthy to be recorded in history.

Pengcheng Town is home to the center of Cizhou Kilns. In regard to the time of beginning of pottery making there, many scholars, home and abroad, have agreed upon Ming Dynasty, hence the reason for documents on Ming Pengcheng Kilns. In early 1970s, a Yuan Dynasty kiln was discovered, when Handan Ceramic Industry Company were working on the foundation for a workshop of art pottery. In addition to many broken pieces of basins with fish and water weed decorations, as well as

【1】See *China's Ceramics* edited by Ceramics Institute of Ministry of Light Industry of China, and published by Light Industry Publishing house.

bowls and platters, in typical Yuan style, also discovered was a tool for grinding raw materials, a stone trough on back of which was the inscription of "Zhang Yu, 31st Year of the reign of Zhiyuan Period (1264) of Yuan Dynasty" . Moreover, in Plate 156 in *Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Tzu-chou Type Wares, 960-1600A.D.*, published in 1981 by Indianapolis Museum of Art in the United States, a Yuan pottery pillow is shown with the inscription of "Made by the Wang Family of Fuyuan" . Pengcheng is situated at the head of Fuyang River so, undoubtedly, the pillow was made in Pengcheng in Yuan Dynasty. In early 1960s, a Chinese expert discovered platters, saucers and small wares with golden and colored decorations in Xidadi in Pengcheng. In early 1970s, a great deal of pottery shards, tools, bricks for kiln wall and coins marked with the Northern Song years were excavated at the construction site of Pengcheng Security Office building. All these lead to the conclusion that the year of ceramic production in Pengcheng started no later than early Yuan Dynasty and may be as early as Jin or Northern Song Dynasties. The Qingwan Kiln, about 10 kilometers west to Pengcheng, is a kiln site of the Yuan Dynasty and most excavations are in the style of Jun family, which indicates that there were technical exchanges between different outstanding kilns at the time."

Ye Guangcheng's view above of the excavations of Cizhou Kilns, Song through Jin and Yuan Dynasties was published in early 1980s. And twenty years later (2002), the cultural relics administrations of Handan municipal and prefectural governments made an initial excavation of the ancient kiln site in Linshui Town and unearthed a large number of broken pieces of porcelains dated to Tang, Song, Jin and Yuan Dynasties, among which there are no lack of such typical pieces as celadon wares, white-glazed porcelain, black-glazed porcelains, wares of white-glazed black decorations and red-and-green decorations, and, what is most noteworthy, some baby figurines with decorations in golden enamels. On the figurines is marked with "Aug. 13, 2nd year of Taihe Period (1201), Cui Shannu" . All the figurines are in fine fettle and look charming[1] (See Plate 10, P009). Linshui Town borders on Pengcheng, both under the administration of Fengfeng District today[2] (See Plate 11, P009). This discovery indicates that Ye's maintenance is correct that "the year of ceramic production in Pengcheng started no later than early Yuan Dynasty and may be as early as Jin or Northern Song Dynasty."

The years of porcelain making at kilns in Pengcheng has been dealt with in the above part. After Ming Dynasty, the area of kilns became smaller than that in Song, Jin and Yuan Dynasties, and coal kilns were mostly concentrated in the vicinity of Pengcheng. White porcelains and wares with white-glazed black decorations were made and the chief products were plates, bowls, pots, jars and bottles. There are plenty of collections of such wares today, but they are poor in quality, compared with those in earlier time. White glaze is yellowish and black glaze brownish. The texture of glaze is rough and there is no aesthetical sense in shape and decoration. For lack of aesthetic value, only a small number of products for imperial use, such as large wine jars, urns,

【1】See Section II of Chapter IX, Pottery and Porcelain Wares Unearthed from Sites and Tombs of Liao and Jin Dynasties and Plates 9-30 to 9-33, in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin.

【2】See page 183 of the same book in Note 1, and Plate 1 in *Guantai Site of Cizhou Kilns* by Archaeology Department of Beijing University, 1997, Cultural Relics Publishing House.

pots and the like, have been collected by the Chinese and foreign museums like the Palace Museum in Beijing, British Museum in UK, Berbert F. Johnson Museum in the United States, Royal Ontario Museum in Canada (See Plate 12, P009) and a few collectors. Most of the imperial wares are stamped with manufacturing dates which save the trouble to determine the time.

But records on the production process are rare. However, thirty years ago when Ye Guangcheng went sight-seeing in the Beixiangtang Grottos, a well-known cultural site in Pengcheng, he saw by chance a stone tablet recording the ceramic production in Pengcheng in Ming Dynasty. Instantly, he made a copy of the tablet inscription entitled *Notes on a Sight-seeing Tour of Fushui River and Mt. Gu* (written by Zhang Yingdeng, an official of Zhangde Prefecture, Henan Province in the 11th year of Wanli Reign <1573-1620>, Ming dynasty, and Cixian County was under its administration at the time) and the inscription gives the following account:

"Pengcheng is second to none in ceramic making under heaven, and its products can be transported to the capital by boats on the Fuyang River. The residents build their walls with unused urns which look magnificent. In the morning, every family get up early making pottery. Each household is a workshop, making fine or rough pottery wares, which are different from each other. Entering their houses, you may see them making urns with two wheels. One wheel bears the clay and the other is turned around by a potter, thus the second wheel driving the first one to turn round simultaneously. To make bowls, only one wheel is used and turned round. Thousands of people and workshops are engaged in such production. Each year some wares made here are sent to the royal court for imperial use. Isn't it the first producer in the country? But recently, there has been a decrease of 10 to 20 percent in production due to serious drought."

Ye Guangcheng points out in his *Random Notes on Cizhou Kilns:*

"The tablet inscription is a rare historical datum of Cizhou Kilns as it contains a comprehensive description of the scale, technology, supply and transportation of the ceramic production in Pengcheng at the time. As to the words 'Each year some wares made here are sent to the royal court for imperial use.', how many is that? The book, *Collected Statutes of Ming Dynasty (Da Ming Hui Dian)* puts it: "There are over forty official kilns (Imperial Kilns) in Pengcheng Town in Ming Dynasty and pots and jars are stacked in official factories every year before being transported by boats to Guanglu Temple in Beijing. In 11th year of Hongzhi's reign(1488-1506) of Ming Dynasty, a total of 11,936 pots and jars were presented to the imperial family as tributes." These wares were mostly used as wine containers. Today, some museums abroad, those in Canada, Germany and Japan, for instance, all have collections of such wares in addition to the collection in the Palace Museum of China (see Ills. 85, 232, 233, 234 and 235 in *A Catalogue of Cizhou Kiln Wares Exhibition* edited by Indianapolis Museum of Art in the United States). All the wine containers are white-glazed with vivid black designs. On their surfaces are written "Golden Wine", or

"Sweet Rice Wine' or the like."

As for the changes in the production of Cizhou Kilns during Ming and Qing Dynasties, Ye Guangcheng has a brief account:

"In Ming Dynasty, changes and improvements were made in shape while high production was maintained. Meiping vases, for example, became wider in the part near the bottom for stableness, although, in that way, not looking as elegant as those made in Song Dynasty. New painting styles appeared such as 'Riding Horses in Queues' and 'Yearning for Lover under the Tree'. In addition, there were also porcelains painted with flower branches over ivory or buff glaze. The flowers were painted in pink and simple brush with appealing taste. Such changes made contribution to the transition from the traditional folk arts of Cizhou Kilns to the decorative techniques of soft-color porcelains in Jingdezhen in Qing Dynasty.

The Annals of Cizhou written in early Qing Dynasty has such a record of porcelain making in Pengcheng: 'Cizhou wares are fired in the official kilns in Pengcheng, and the produce includes urns, amphora-shaped jars, bowls, stoves and bottles in colors of yellow, green, emerald green, white and black.' It says 'The residents of Fuyuanli in Pengcheng are good at making vats, small-mouthed jars and the like so that streams of boats and carts transport the wares to other provinces for sale.' This shows that the produce of Cizhou Kilns was rich in variety and high in production volume at the time.

The record above is a proof of the prosperity of the ceramic industry in Pengcheng. Hence, there go such sayings as 'Huge fortune is made by Pengcheng each day.' and 'There is Jingdezhen in the South and Pengcheng in the North'. In addition to large quantity of products like jars and bowls, there were also kilns firing exquisite fine porcelains, for instance, beautiful vases and toys, which people were quite fond of and were well developed from Qing Dynasty to the Republic of China (1912-1949). Due to the introduction of CoO at the turn of the Republic of China, the white-glazed black decorations gradually gave way to blue and white decorations."

The so-called "blue-and-white porcelains" is a new assortment, produced in large quantities from late Qing Dynasty to the beginning of the Republic of China, and today there are collections of such fine pieces (See Plates 13-14, P010), some of which, brightly painted and lustrously glazed in lively way, are equally exquisite to the folk blue-and-white porcelains of Jingdezhen in Ming and Qing Dynasties. However, some scholars of late Qing Dynasty had negative comments on Cizhou Kilns: "The best Ci wares were turned out in Song Dynasty, followed by the pieces of Ming Dynasty. The produce fired in the reign of Emperor Qianlong (1736-1796) did not deserve any mention." Judging from the current collections of white-glazed wares with black decorations, it seems that such a viewpoint is not groundless. Therefore, the men of letters or refined scholars of the time lacked interest in the discussion of Ci wares in their books such as *On Pottery Style* [1] and *On Porcelains* [2], but they,

【1】 See *On Pottery Style (Tao Ya)*, by Chen Liu.

【2】 See *On Porcelains in Yinliu Study (Yinliuzhai Shuo Ci)* by Xu Zhiheng.

【1】It refers to the five famous kilns of Song Dynasty, namely, Ding, Ru, Guan, Ge and Yun kilns.

anyhow, made mention of Cizhou Kilns as "the top kilns of the folk ones". This attitude, nevertheless, is clear evidence to show that Cizhou Kilns had always been considered the best of folk kilns. A general survey of history reveals that Cizhou Kilns, distinct from the short-lived "Five Famous Official Kilns" in Song Dynasty, has great vitality, as its production persisted over one thousand years. Though once enduring decline, Cizhou Kilns soon gained revival, and added a new assortment, blue-and-white porcelain, to its traditional products of black glaze, white glaze, white glaze with black decorations, white glaze with cutting and engraving decorations, and Sancai (Tricolor). With strong characteristics, it, folk kilns, remained popular with people everywhere. Just as *Cizhou Annual* says, "The daily-use porcelains of Cizhou Kilns sell well in such northern provinces as Hebei, Henan and Shandong as well as in northeastern China." And what's more, in *The Revised Edition of Cizhou Annual,* the following paragraph is added:

"Ci ware is produced in Pengcheng Town, Cizhou County, with its origin in Song Dynasty. Kilns are densely concentrated there and innumerable porcelain stores line the streets. The kilns scatter over an area of over 10 square kilometers, with mines all around and production wastes piled up as high as hills. In town, thick smokes rise up, blotting out the sky with dust and sand flying about. Crowded traders and horse carts bustle in and out, transporting raw materials, porcelains, coals and the like, and all the streets and lanes are packed. Truly, Cizhou is solely an important industrial place in the region."

Although the traditional wares with black decorations on white ground became mediocre products then, blue-and-white porcelains took the place and began to be the mainstream in late Qing Dynasty. For instance, the collections by both individuals and state-owned institutes nowadays show that the decorations of flowers, birds, figures and fish are painted in vivid and life-like way on the blue-and-white porcelains of Cizhou Kilns in late Qing Dynasty. Similar to the blue-and-white porcelains of Jingdezhen in late Ming Dynasty, Cizhou black-and-white are also succinct in style and rich in taste. Therefore, Cizhou Kilns still retained the characteristics of folk art then and its natural beauty never changed over thousands of years. Today, it still enjoys high popularity among people.

II Domestic and International Trades of Cizhou Wares and Its Influence

Due to its high quality and large-scale production during Song, Jin and Yuan Dynasties, Cizhou Kilns had great influence both in the South and North China. In the North, for example, there were, in Henan Province, Dangyangyu Kilns (also called Jiaozuo Kilns) in Xiuwu County, Pacun Kilns in Yuxian County, Hebiji Kilns in Tangyin County and Quhe Kilns in Dengfeng County; in Shanxi Province, Hongshan Town Kilns in Jiexiu County, Mengjiajing Kilns in Yuci and Longzici Kilns in Linfen

County; in Shandong Province, Cicun Village Kilns in Zibo; and Gangwatun Kilns and Houtougou Kilns of Chifeng in Inner Mongolia. Among them, the carved slip (sgraffito) white decorations on ochre ground and ochre and white body of Dangangyu Kilns, the Song red painted decorations and gilt painted decorations of Pacun Kilns and the carved slip (sgraffito) decorations on the white ground and black and brown painted decorations on the white ground of Hebiji Kilns were equally exquisite as the products of Cizhou Kilns. It is not quite easy to distinguish them from each other today.

The very difficulty of telling the products of Cizhou Kilns from those of other kilns mentioned above lies in such a fact that they are not only similar in appearance and technique, but, more importantly, share similar characteristics in glaze and body. Geographically, the sites of all these kilns are mostly distributed over the ancient stratum of Permo–Carboniferous. On top of this stratum is a sandstone layer composed of ganister sand with coal beneath it, and at the bottom is a clayish stone layer which is iron–rich (the upper part of this bottom layer is suitable for making body and slip). This rich deposit provides essential materials for production of pottery. So, materially, all these kilns, with no exception, share the same geographical conditions, so, as a result, the quality of their products inevitably share sameness or similarity in all the aspects such as body, glaze and coloration, besides techniques of shaping, decoration and firing. Thus, in a sense, they form the difficulty in distinguishing them from one another.

That is the very raw material used in Cizhou Kilns. Due to its iron–rich quality and poor plasticity, it is locally called "Daqing Clay". Another type of clay with less iron is used as the material for painting designs, locally called "Banhua Stone". The Daqing Clay is a kind of semi–soft clay greenish gray in color, which turns into grayish white or light yellow after being fired at 1,300℃. The region abounds in such raw materials, because they are well distributed throughout the area. The bodies fired in this kiln family appear grayish white or grayish yellow, with black–white glaze as the major characteristic of decoration. And such techniques, particularly, as cutting, engraving and incision on white–slipped surface ushered in a new era in decorations on white porcelains in China, bringing along many other similar folk kilns turning out products of the same style, for example, Xicun Village Kilns in Guangdong, Hepu Kilns in Guangxi and Jizhou Kilns in Jiangxi to name a few. Influence can be felt even on Koryo and Japanese Yekaolie porcelains. Therefore, all these kilns mentioned here have made substantial contribution to the prosperity of the folk kilns in the world history of ceramics.

Historical documents have supporting records about it. For example, in *On a Diplomatic Mission to Koryo in Xuanhe Period* of North Song Dynasty, Xu Jing (who was sent to Koryo as a special envoy) wrote, "It was said that the Khitan captured thousands of people and one tenth of them were technicians. They chose the best of them for the royal family." Therefore there were no short of potters from the North among the Khitan technicians at the time, and many products of Chifeng Kilns and

【1】See Section IV of Chapter IV, Cizhou Kilns and Its Influence Abroad, in *Cizhou Kilns,* by Hazebe Gakuzi, 1973.

Gangwatun Kilns of Liao Dynasty (907—1125) were directly influenced by Cizhou Kilns. For this reason, it is conceivable that some potters, when getting into Koryo (a dynasty of Korea, 918—1392) , would bring the decorative techniques and style of Cizhou Kilns there. And until today the techniques of Cizhou Kilns have still been practiced to decorate porcelains in Pyong'an—do near Pyongyang, Korea. Both the shapes and decorations there clearly take after those of Cizhou Kilns, and such products are generally called "Yekaolie" .

And the ancient Karatsu yaki in Japan was also influenced by Cizhou Kilns, indirectly though. Some fine pieces of Cizhou Kilns made in Song Dynasty were also excavated in Shiga—ken, for instance, including the pieces of incised and painted black decorations on white ground and incised and painted decorations on green ground (See Plate 15, P012). In Kyoto were also excavated broken pieces of Yuan Cizhou Kilns porcelain pillows with white—glazed decorations of landscape and figures (See Plate 16, P012). In Fukuyama, a great deal of broken pieces of Ci wares were found among the celadon and white porcelains of Song and Yuan Dynasties from the Kusado Sengen remains .[1] All of these indicate that Ci wares were also exported to Japan during that period.

Therefore, Cizhou wares enjoyed great popularity both home and abroad due to its beauty of folk art, for instance, white and black, uninhibited decoration styles and simple forms. According to the historical documents, the king of Thailand took with him Cizhou potters to pass on skills and techniques to his kingdom in the 4th year of Dade Period at the reign of Chengzong of Yuan Dynasty (1,300 AD). Today, there are still "Sukhothai" wares collected in Japan, which were made in ancient Thailand and Vietnam in the style of Cizhou Kilns. In addition, there are also a great many of cultural relics of Cizhou Kilns of Song, Jin and Yuan Dynasties in Japan, and, among others, the vase with peony decorations in the collection of Yongqing Treasures and the vase with decoration of dragon head collected by the White Crane Art Museum are both popularly acknowledged as "the most important cultural treasures of Japan" , and enjoy world fame, and they would be rare articles even in China. Other examples include the Song Dynasty Cizhou meiping vase with incised white plum blossoms on green glaze, the porcelain pillow with decoration of black bear on white ground and the Ming Dynasty Cizhou jar with black decoration of incised fish on white ground (marked with "made in Wanli Period of Ming Dynasty"), collected in the Great British Museum. All of them are classical specimens frequently appear in catalogues of the famous Chinese and foreign porcelains. Besides, major museums in the United States, Germany, Canada, North Korea, South Korea and Indonesia also have great collections of Cizhou masterpieces.

To sum up, Cizhou Kilns deserves the fame of remarkable representative of folk kilns in the ceramics history both in China and the world. Its influence can be felt far and wide, and surpasses all other kilns of the kind. So it is worthy of attention and promotion.

III The Art of Cizhou Kilns and Traditional Chinese Culture and Its Far-Reaching Influence

By traditional culture, we mean, historically, the certain systematic views on the world shaped and passed down through generations. It not only refers to the spiritual and material wealth created by social activities of man, but is also a reflection of the politics and economy of a given society. And it exerts great influence upon that given society as well as the individuals in it. A traditional culture has its obvious national and local characteristics and has undergone long-term continuity, existing as a distinctive form among other world cultures. In a broad sense, a traditional culture involves worldviews, morality, customs, language, literature, arts and others. The discussion in this section will focus on the splendid culture represented by Cizhou Kilns and the promotion of it.

The traditional culture of Cizhou Kilns not only has a long and illustrious history, but, for long, has always permeated with the progress of the history of China. Until nowadays, the Kilns is still imbued with renewed vitality and brilliant splendor, with its wide distributions and influence in different times on ceramic making in many countries.

The literary and artistic works occupy so eminent a position in China's traditional culture, to illustrate, calligraphy, Chinese painting, poetry and songs, which are universally acknowledged as a contribution to the world culture, and they also found their way into ceramics and showed their influence. And Cizhou ware, as a matter of fact, is a typical case ,[1] which, through literary and artistic works, made itself fit in with people's needs and preferences, social progress, political and economic situations. Therefore, the study and appreciation of the ceramic culture of Cizhou Kilns will not only help readers perceive the progress of technology and productivity of the region, but help them know the customs and aesthetical values of the people in different historical times as well as their philosophical and social practice. To take an example, Zhu Yan, an official of Qing Dynasty, wrote in the preface to his On Pottery that "the wares used are a reflection of politics ." [2] And archaeologically, where there is a site of human dwelling, there must be pottery, porcelain or shards. When no historical documents available, pottery and porcelain will eventually serve as the evidence to determine the division of historical periods. This has been an accepted rule in academic circles. And Cizhou wares is of course no exception in reflecting people's life, literature and arts, and it even plays an irreplaceable role in making up some gaps in the study of Chinese poems, verses, songs, calligraphy and art works of historical value,

Today, Cizhou Kilns, as a representative and model of the folk kilns in China, has many of its treasures collected by major museums home and abroad. Some of their pictures often show up in catalogues or names appear in excavation reports. Some rare pieces, for instance, the Song Dynasty Cizhou Kiln Pillow with Circus Design in the Palace Museum in Beijing, the Song Dynasty Cizhou Kiln Pillow with Bear Design in

【1】See Appreciation of Calligraphy of Cizhou Kilns by Ye Zhemin in A Collection of Research Papers on Cizhou Kilns, compiled by Handan Ceramics Company; and A Collection of Essays on Decorative Arts compiled by Central Institute of Arts and Crafts, 1991, Beijing Arts and Crafts Publishing House.

【2】It is extracted from the preface to On Pottery by Qiu Yuexiu, who styled himself Shudu. Qiu was a successful candidate in the highest imperial examination during the reign of Emperor Qianlong of Qing Dynasty, and successively held the posts of Minister of Rites, Minister of Punishment and Minister of Works. He took part in the compilation of such books as Shi Qu Bao Ji, Xi Qing Gu Ji and others. The expression was later used in books on ancient ceramics in Japan, and adopted the extended meaning of " The ceramics is a reflection of politics" .

the British Museum, and the Cizhou Kiln pillows of Jin and Yuan Dynasties, which bear tiger, eagle, rabbit and flying wild goose designs (See Plates 17–19, P013) are all world–famous wares of folk arts.

The decorations of Cizhou Kilns are rich in content and cater to both refined and popular tastes. Its specific features and outstanding achievements can be seen in the designs of story paintings, flowers and birds, landscape and figures. For example, on the Yuan Dynasty Cizhou Kiln Porcelain Pillow with the Story Painting of *Pilgrimage to the West* collected by Guangdong Museum are the vivid images of Sun Wukong (King Monkey), Zhu Bajie (Pig Demon), Sha Wujing (River Demon) and Tang Sanzang (Tripitaka). (See Plate 20, P014) It is apparent that the paintings are based on the folklore about Xuan Zang' s (a monk in Tang Dynasty) pilgrimage to India for Buddhist scriptures. And it is conclusive evidence that Wu Cheng' en, a Ming Dynasty author, later drew inspirations from this folk tale for his book, *Pilgrimage to the West*[1]. Take another example, on the Jin Dynasty Cizhou Kiln Pillow with Figures in Black on White Ground (marked "made by Wang family") in Shanghai Museum is the story painting of *Cui Yingying Burning Incense in the Garden*, it indicates that the story came first as a folklore before the famous Tang Dynasty novel *Romance of the West Chamber*[2] came out.

In addition to the two story–painting pillows above, there is, collected in museum, another story pillow worth mentioning, the Yuan Dynasty Cizhou Kiln Pillow of *Li Kui Offering a Humble Apology* in Black on White Ground. The story also draws on a folk tale from a book of historical value, *Zaju Drama* (poetic drama of Yuan Dynasty) compiled by Kang Jin, a Yuan scholar, and it shows that this story came first before Shi Nai'an, a Chinese author, drew it into his novel, *All Men Are Brothers*. And other story pillows in Yuan, for more examples, are *Single–handed Yuchi Gong Rescue the Emperor* (See Plate 21, P014), *Liu Yi Sending A Letter,* and *Zhao Bian Going Alone to Chengdu for His Official Assignment*[3]. The phenomenon shows that such tales were household stories and appealed to populace at the time. As these wares of story–painting were for daily use, they, therefore, could bring changes to customs and have profound influence on porcelain decoration of later generations.

There are also story–painting porcelains abroad. In the National Tokyo Museum of Japan, there is a Yuan Dynasty Cizhou pillow with landscape and figures design in oblong shape, on which is painted the story of *Yu Boya* (a famous musician) *Playing the Music Gao Shan Liu Shui* (Lofty Mountains and Flowing Water). It is a fine picture of the figure playing the lute, with murmuring streams and rising mountains in background. It is based on an ancient legend of *Yu Boya Making Friends with Zhong Ziqi*. Another example is the Yuan Dynasty Cizhou four–knotted flask collected by the British Museum. (See Plate 22, P014) The large ware is as high as 49 cm and the knots are decorated with floral motifs. On the upper part of the belly is painted clouds and a dragon in yellow and white, and on both sides are the drama story of *Sima Xiangru's Romance with Zhuo Wenjun* and the verse of "Horses with golden

【1】Although A Pilgrimage to the West is a novel written by Wu Cheng' en of Ming Dynasty, Wu Changling had written the drama Pilgrimage for Buddhist Scriptures as early as Yuan Dynasty. Besides, at the closing period of Yuan and beginning of Ming, Yang Ne (whose original name was Yang Xian) wrote a 24–Chapter folk story of Xuan Zang on a Pilgrimage. All these literary works, including A Pilgrimage to the West popular in later time, are somewhat different in details.

【2】Hui Zhen Ji is another title of the legendary story A Legend of Cui Yingying. In traditional Chinese culture, Zhen means fairy, but in this story, it refers to beautiful woman. Yuan Zhen, a poet in Tang Dynasty, was the author of A Legend of Cui Yingying, which became the source of later Xi Xiang Ji (Romance of West Chamber Jewelry Case), a popular drama in China.

【3】The story of Yuchi Gong, a general in Tang Dynasty who saved Li Shimin, the Tang Emperor, and the legend of Liu Yi, a Tang scholar, marrying the daughter of Dragon King have become household Beijing opera today. According to Biography of Zhao Bian in History of Song Dynasty, Zhao Bian, a native of Xi' an, styled himself Rundao, and was a royal attendant in the court. He was good at playing qin and raising turtles and cranes. He lived a simple life and had upright and honest character as he was not afraid of dishonest bureaucrats. When he was assigned to the region of Shu (Sichuan Province today), what he took with him was nothing but his qin and a crane. Later he was praised as the best example of honest and upright officials.

stirrup treading on flowering meadow, Beauties getting drunk in the Jade Pavilion in spring of blooming apricot" . On one shoulder is written Yanggao Wine (name of wine), and on the other is Made by Jia Family of Baishan. Such design is rare for four-knotted pots. It not only perfectly combines ceramics with traditional drama, poem, legend, calligraphy and painting, but also clearly marks the function and producer of the ware, thus creating a taste of appealing-to-all and commercial promotion. By adding artistic attainment to daily-use utensils, it set up a good example for ceramics designers of later generations. The popularity of this decoration style was closely related with the prosperity of Yuan drama and landscape and figure paintings at that time. As to its peculiar shape, the four-knotted flask fitted in with the customs of the national minorities in China and the requirements of foreign trade at the time. There is no lack of such examples among Cizhou wares produced during Liao, Jin and Yuan periods.

All these examples illustrate the process of Cizhou Kilns' evolution and its gradual enrichment of techniques by inheriting the old and creating the new, whether in shape or in decoration. Its peculiar techniques, necessarily, took on local colors. And Cizhou Kilns, eventually, changed its themes of decoration from the established designs into themes of flowers, birds, insects, fish, landscapes and figures. Meanwhile, by adopting as its themes poems, calligraphy, paintings, dramas and stories of idioms, it broke away from the outdated rules and regulations and created a new and lovely style which added to its decorative design features of traditional Chinese paintings, hence a vigorous representation of the distinctive style and local colors of folk crafts. For example, on a visit to Dong'ai Kiln in Cixian County two decades ago, Ye Guangcheng[1] got a broken piece of porcelain pillow, on which was written "to emulate him" (See Plate 23, P015). The calligraphy appears vigorous and well-composed and it is quite apparent that the phrase is only part of a Chinese idiom: "When seeing a wise man, try to emulate him.[2]" Generally speaking, however, the calligraphy on Cizhou wares mostly focuses on such modest and amiable teachings as "tolerance" , "Follow the Taoist rule and lead a secluded life" , "No speaking in public and return home when free from work" , "When anyone asks about the meaning of life, just point to the lotus without any words" (See Plate 24, P015). Therefore, it is a rare case to encounter such a positive enthusiastic teaching of Confucius. In this regard, the writer of this book has had two articles published in Japan and Hong Kong respectively in 1986 and 1988, which aroused attention in the academic circle[3]. Later, a complete porcelain pillow was unearthed from Linshui Kiln, which has the similar teaching though poor in handwriting. Other pillows have Tang poems as decorations such as the Tang poet Du Fu's "Fish jumps out of water while drizzling. Swallows flying over in gentle breeze." (on the octagonal Jin Dynasty Cizhou Kiln pillow with black decoration on white ground, which was unearthed in Huangxian County, Henan Province) and lines from Tang poet Zhang Ji's poem, *Harboring at Fengqiao Bridge at Night:* "The moon setting, the crows crying, frost is full in the sky. Under maples by dim fishing-boats, sadly I lie." (on the Cizhou baby-shaped pillow of Jin Dynasty collected by Shanghai

【1】Ye Guangcheng (1927—2004), general engineer in Corporation of Handan Ceramics Industry, spent fifty years searching for materials to improve the quality of white porcelains of Cizhou Kilns and doing research on ancient kilns. After death, he was honored as "the founder of modern ceramic industry of Handan" .

【2】An idiom adapted from *Liren of Analects of Confucius:* "When you meet a man of virtue, learn from him. When you meet a man of no virtue, examine yourself to see if you have the same defects as he has."

【3】See *New Achievements of Cizhou Kilns* by Ye Zhemin, in Japanese Ceramics, Volume 17, 1987-89, Japan. It is a speech made by the author in Aoyama Gakuin, Tokyo, Japan and the Chinese University of Hong Kong.

【1】See Cizhou Kilns and Its Classifications and Plates 8–60 in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin, 2006, Sanlian Bookstore.
【2】See Cizhou Kilns and Its Classifications and Plates 8–45 in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin, 2006, Sanlian Bookstore.
【3】See *Porcelain Pillows of Cizhou Kilns* by Zhang Ziying, published by the People's Fine Arts Publishing House, Beijing.

Museum). On these pillows, the poems are often a little different from the original ones, which might have a certain new interpretation with the on–purpose changes. Anyway, it is an indication that the connection between literary works and arts and crafts products has been established long before in history. So such a connection also has deep root in the decorations of Cizhou Kiln wares.

There are many such wares with decorations of deviant verses unearthed in other regions. One is the Jin Dynasty octagonal pillow with black decoration on white ground, unearthed from Linru Kiln in Henan Province. Written on it is a poem by Wang Zun, a poet of late Tang Dynasty: "The Great Wall built by Qing Emperor is stronger than iron, and the barbarians dare not invade the border along Lin Tao. Though the Wall is thousands of li long, it cannot be compared with the cottage of the Great King Yao.[1]" There are some wrong words in this copy, but it is understandable for ordinary potters to make such mistakes. However, there are paintings with signatures of "Zhangbin Yiren" and "Huangshan Qiaozi" on the porcelain pillows fired at Cizhou Kilns in Jin Dynasty. And it is estimated that these paintings were not done by ordinary potters, but by some scholars living in seclusion, who might have been down and out in life or driven out to escape war. Most of their paintings focus on landscapes and figures with magnificent artistic tastes, and show unique style in calligraphy and poems. Some of the masterpieces are really refreshing. These better educated men opened up a new road for the potters and ceramic artists of later times.

There is a Jin Dynasty piece of Octagonal Pillow with 'Rumengling' Ci–poem collected in the Cixian Museum. Similarly, the poem has a lot of wrong characters, but it is really a poem of high taste[2] (See Plate 25, P016):

"I am thinking of Dongpo in Hangzhou,
As I am now deep in royal Hanlin Academy.
Who has come since the day I left?
Since there might be no road due to heavy snow.
Go back, go back to my dreamland,
As it is the time for ploughing when spring rain comes."

In the collection of the museum, there is also a rectangular pillow, marked "made by Zhangbin Yiren". On it is a two–paragraph Ci–poem entitled *Chaotianzi*[3]. (See Plate 26, P016) It writes:

"Enjoy more leisure time,
As we are now over middle–aged.
I'd rather see other people going higher,
Than see others laughing at us.
The once prosperous capitals of Handan and Chang'an,

Haven already becomes an illusion.
Just talk about woodcutting and fishing.
The rivers and mountains have their own way,
Where Tang and Han Dynasties once existed.

It is just a waste of honor and rank,
When you are caught in a dilemma.
Like floating smoke, fame and wealth are no better than freedom,
As there is no worries about anything in the end.
You will regret your life when your time comes to an end,
Though you have large piles of gold and jade.
When you are seriously ill,
Who can ever save you, a greedy man?"

Besides, there are two Jin Dynasty Cizhou Kiln rectangular pillows with poems in the Xiangtang Mountain Museum in Pengcheng. On each of them bears a Ci–poem of *Chaotianzi*:

"It is just a waste of honor and rank
When you are caught in a dilemma.
Like floating smoke, the fame and wealth are no better than freedom
As there is no worries about anything in the end.
You will regret your life when your time comes to an end
Though you have large piles of gold and jade.
When you are seriously ill,
Who can ever save you, a greedy man?"

These two pillows are different in size, one larger and the other smaller. Their side seals are both "Made by Zhangbin Yiren", and there is no writing errors in the poems. Although the message in the poems is somewhat different from that of the previous ones, it clearly shows the popular attitude toward life among people at the time. Among the porcelain pillows unearthed from Pengcheng, there is another one with a poem which shows the similar attitude:

"Han Xin, the great general, made his greatest achievements to his credit
Zhuge Liang, the great wise man, was at the top of all the senior officials,
But they were all buried in their graves after death.
Shao Ping, a scholar, grew melons in his field;
And Tao Yuanming, a poet, enjoyed the chrysanthemum at the foot of South Mountain.
Both of them enjoyed their life and leisure time." (Hong Xiu Xie)

It seems that this poem was written by a scholar or poet, but copied with mistakes by some ordinary potters (for there are mistakes in Chinese characters). Same as the previous poems, it shows pessimistic attitude of people in that time. Undoubtedly, these poems are valuable materials for the study of the social life and people's way of thinking during the war time of Song and Jin Dynasties, but they are amendments to the folk literature as well. There are numerable examples the kind. Another impressive piece is the Jin Dynasty rectangular pillow with the Ci-poem entitled *Goats in the Valley* (See Plate 27, P017), which goes like this:

"All troubles are harmful,
So never let gossip arouse any,
Cranes are born long-necked and ducks short-necked.
It is good advice for fishermen and woodcutter,
Not to say any silly words from today on.
A just man gains support, and unjust one none,
It is his destiny that God gives,
Whether he is just or not."

Deliberately or not, some wrong Chinese characters are used seemingly for the purpose of pun. And what is noteworthy are the verses on either side of the pillow, similar to the poems written by Wang Wei, a famous poet of Tang Dynasty, who was good at describing landscape with elegant style. When you read the verses, it seems that a peaceful, but desolate picture unfolds itself before your eye, but such a mood is often neglected by readers. On one side of the pillow is written:

"There are red leaves all around the mountain,
And yellow flowers blooming along the river.
Deep behind the red leaves and yellow flowers,
Is there a cottage surrounded by bamboo fences."

On the other side is:

"The late spring brings us wind and rain,
And fallen petals and catkins float in the garden.
I get into my dreamland by my pillow,
And it seems that someone calls me back to my homeland."

In contrast with rough ones, these lines are more sentimentally appealing. (See Plates 28-29, P017)

In Tianjin Museum, there is one pillow called Cizhou Kiln Poem Pillow of Jin

Dynasty with Black Decoration on White Ground, on which the verse says, "The poplar catkins are floating by the side of building. And swallows are flying through the curtains." On the Cizhou Kiln four–knotted jar of the Yuan Dynasty collected by Shanghai Museum is decorated with a poem which says, "The cloud is low in overcast spring day, and it is the time for first ploughing along the river. There is nothing else beyond the white wall, while leaning against the fence and seeing swallows struggling for wet clay.[1]" The poem decorates the belly of the jar and looks nice. The vivid description spreads a vivid picture of late spring in readers' mind's eye. Another example is the Cizhou Kiln platter of Yuan Dynasty decorated with Ci–poem, which was unearthed from the sunken boat in Fuyang River thirty years ago. In the center of the platter is a line which says, "It drizzles in soft wind and yellow flowers blossom against the red leaves." (See Plate 30, P018) Same as the platter, two broken bowls unearthed at some site look quite elegant as well. Written on one of them is "The evening bell is ringing in the smoky temple" and on the other is "The evening sun over the fishing village." (See Plate 31, P018) The description is simple, but expressive and intoxicating.

Among the Cizhou pillows with poems, there are three more pieces that deserve attention as they demonstrate the social turmoil of the time and can serve as remedy to the "official history". One of them is the Jin Dynasty Rectangular Cizhou Pillow with a Poem marked with "Zhang Jia Zao (Made by Zhang family)", collected by the China Porcelains Museum in Cixian County. On it, the poem, *Ren Yue Yuan* (Harmony of Man and Moon), was written in three different Chinese calligraphy styles: Zhuan (Seal character), Cao (Cursive hand) and Kai (Regular hand) (See Plate 32, P018):

"There are countless grieve–hearted stories of Southern Song Dynasty,
But palace maids are still singing Houtinghua for entertainment[2].
In old days were swallows flying over the Wang and Xie's courtyards[3],
But in whose houses have they built up their nestles today?
It seems that we are living in our dreamland
As if we might have seen the milky skin and black hair of the maids.
We recalled the years when Bai Juyi was degraded to Jiangzhou as Sima,
Tears wetted our long robe[4]
As we wander at the remotest corners of the world."

According to research, the poem was written by Wu Ji[5], a special envoy of Song Dynasty, who was held in custody by the Jin Emperor. When he was taken to a royal party at Commander–in–chief Zhang of Yangshan District, he saw the palace maid who had served in the Xuanhe Palace of the Song Emperor. Her singing was depressed and sad and he shared the similar feeling with her. Therefore, he wrote the poem to express his sadness. The poem became quite popular during that period

【1】The author of the poem is unknown. Su Dongpo, a poet of Song Dynasty, wrote in his *Huanxisha* that "The spring breeze is blowing over the land and the light cloud is floating over the pond. Under the bright sunshine, the swallows are busy building their nestles with wet clay." This bears a similar mood.

【2】The "*Houtinghua*" (Flowers in the Backyard) was originally a title of melody of Music Administration in Tang Dynasty (It was an official administration in charge of the imperial music. It was first established in Tang Dynasty and continued through the following dynasties before it was abolished in the reign of Yongzheng in Qing Dynasty). Later, it was used as a name of Chinese Ci–poems. For example the poem, *Yumeiren*, written by Li Yu, the Emperor of South Tang Dynasty, had the original name *Yu Shu Hou Ting Hua* (Jade Tree in the Backyard) which has been very popular until nowadays.

【3】Wang and Xie refer to Wang Dao and Xie An, two noble families in the period of Six Dynasties. Liu Yuxi, a poet of Tang Dynasty once wrote in a poem: "In old days were swallows flying over the Wang and Xie's courtyards, now they are flying into ordinary folk's home". Here it is an allusion from Liu's poem.

【4】The name of "Jiangzhou Sima" refers to Bai Juyi, one of the most famous poets of Tang Dynasty. He was once degraded to the position of "Jiangzhou Sima". He was the writer of the poem, *Pipa Xing*.

【5】Wu Ji, who styled himself Yan Gao, was the son–in–law of Mi Fu, one of the famous Chinese calligraphers. He excelled in poems and calligraphy. Influenced by Mi Fu, the father–in–law, Wu's paintings and calligraphic works look quite delicate and refined. He was the author of *Dongshan Collections*.

【1】See the plate on the inner side of the cover of *Cultural Relics*, No. 12, 1963.

【2】See the poem, *Chatting with Friends in Early Summer*, by Bai Juyi, one of the most famous poets of Tangy Dynasty. The poem says that "In the first month (Qinghe Month) of summer, he became an idle official in a province east of Chang'an." Later, it became another name of April.

and the Cizhou potters copied it on pillows. Readers today are still affected when reading it. People often associate Wu Ji with Mi Fu, a famous calligrapher, as he was the son-in-law of the latter. As is known, Mi Fu is most famous for his calligraphy characterized by vigorous strokes and uninhibited style. (As mentioned earlier, for instance, Chen Jiru of Ming Dynasty once wrote "Renhe Gong" on the Cizhou Kiln vase, which can serve as an example of calligraphy by Mi Fu and his son.) In addition, there used to be countless heroes of bravery and justice in the history of Yan and Zhao Kingdoms (an area in ancient China chiefly occupying the present day Hebei Province). In this regard, the style of this pillow demonstrates the temperament and artistic taste of the local people at that time.

Another two rare pillows are the Tri-colored Rectangular Cizhou Pillow kept in Japan[1] and the Kidney-Shaped Cizhou Pillow with Cut Decorations and inscription on White Ground in the United States. The former has the following inscription on it:

"Wars and famine destroyed all in the world, brothers are compelled to leave their hometown. The fields were left uncultivated after ceaseless wars, the family wandered along the famine-stricken roads. As lonely as a single wild goose flying alone in the sky, as rootless as bitter fleabane blown away by autumn wind. Tears trickled down our cheeks when seeing the bright moon, all the family got the same homesickness though in different places. It was the time that I was travelling in Yingchuan when I heard that the Jin troops were escaping southwards. Looking at the road, there were crowds of refugees everywhere, I felt sad at the tragic scene. It was not easy to get to my destination as the road was too congested, so I had to return back to the prefecture. However, I heard more chaotic news and felt miserable in my heart. 'Everything is all right all day long in home, but every step is difficult out home'. So I had to comfort myself a little by writing the little peom. I had been compelled to stay in the cold town for over half a year and, together with my friends, decorated over twenty pillows. It is written in Wangri Qinghe[2], the third year of Shaoxing Period." (See Plate 33, P019)

On the latter pillow, there caved the following lines similar in meaning:

"Wars and famine destroyed all in the world, brothers are compelled to leave their hometown. The fields were left uncultivated after ceaseless wars, the family wandered along the famine-stricken roads. As lonely as a single wild goose flying alone in the sky, as rootless as bitter fleabane blown away by autumn wind. Tears trickled down our cheeks when seeing the bright moon, all the family got the same homesickness though in different places. It was the time that I was travelling in Yingshui when I heard that the Jin troops were fleeing southwards. Looking at the road, there were refugees everywhere. Tears drizzle down my face. It was not easy to get to my destination as the road was too congested. I had to return back to the prefecture. So I wrote this poem, and it was in Shuori Spring February in Shaoxing

Period. By Huangshan Qiaozi." (See Plate 34, P019)

The two pillows are different in shape and made in different times, so the poems must be a copy of some previous writer's. As to the text, the first few lines on the first pillow, namely the poem, is a copy of the poem by Bai Juyi, a famous poet in Tang Dynasty, and the quotation in the following part "Everything is all right all day long in home, but every step is difficult out home" is a proverb, expressing homesickness on a travel or sadness over tragic scenes of war and death. "The third year of Shaoxing Period" is the time in Southern Song Dynasty, which coincides with the seventh year of Tianhui in Jin Dynasty (1133). Yingchuan, originally, was under the administration of Yangzhai Prefecture, i.e. Yuxian County today. Its boundary equaled to that from east to Dengfeng and Baofeng Counties, south to Mixian County, west to Weishi and Yancheng Counties, and north to Yexian and Wuyang Counties today. It was renamed Changshe in Tang Dynasty, i.e. Xuchang[1] today. At that time, the potter of the pillow cherished deep affection for his country and hometown, as well as a strong resentment against the war. Through the poem, he expressed his emotional depression while traveling. Moreover, it is evident that the two pillows were not products of Cizhou Kilns in Cixian County or Handan, because there were many kiln sites in Yuxian, Baofeng, Dengfeng and Mixian Counties at the time, which had gained fame for ceramic production as early as Tang Dynasty. And all those kilns produced wares in Cizhou style[2]. Although there is a signature of "Huangshan Qiaozi" on the second pillow, which is a popular signature on Cizhou pillows, it is not a guarantee that it was made in Cizhou Kilns. And it is doubtful whether it is a fake artifact by later generations. Another doubtful point is the different dates on the two pillows. The former is dated "the third year of Shaoxing Period", which belongs to Southern Song Dynasty, but the latter is ambiguous in year. The former has a clear date, i.e.: "Qinghe" (April of the lunar year) "Wangri" (15th of the lunar month), but the latter has a different date, i.e.: "Shuori Spring February" (the first day of the lunar month). So the dates are apparently different. While the former inscription says, "I heard that the Jin troops were escaping southwards. ……I feel sad at the tragic scene", the latter says, "I heard the Jin troops were fleeing southward. ……My tears drizzle down my face." And use of "escaping" and "fleeing" are definitely illogical. The fact is that Jin troops invaded southwards from the north, and there was no reason that they fled southwards. Anyway, the second pillow is more doubtful and remains to be clarified[3].

In a word, the Cizhou wares decorated with calligraphy and poems, such as jars, pots, vases, pillows, plates and others, are all art treasures worth notice. Artistically, they not only represent the level and characteristics of the art of Cizhou Kilns, but also enrich our art and literature history with their high aesthetic values.

【1】See the entry of "Yingchuan" in *Cihai*, 1979 edition, Shanghai Lexicographical Publishing House.

【2】See Chapter VIII, The Ceramic Summit of Song Dynasty, in *A History of Chinese Ceramics* by Ye Zhemin, 2006 edition, Sanlian Bookstore.

【3】Generally, the antique porcelain appraisals are usually based upon their shapes, decorations, bodies, glazes and marks to determine whether they are originals or fakes. If further contemplation is made on the literature and calligraphy by taking into account the situation and features of the times and places, it will be helpful for the solution of issues and puzzles. And this deserves our attention.

磁州窯についての概略（前置き）

葉喆民

一、　磁州窯の歴史概況

「磁州窯」は歴史が長く、世界焼き物の歴史において輝かしいページを占めている。しかし、以前は中国の「五大名窯」（定、汝、官、哥、鈞）のように文献であまり見られていなかったので、磁州窯は長い間知られていなかった。知っているかぎり、その品種、特徴に関する最も早い記載は明代初期の曹昭氏が書いた『新増格古要論』の巻七にしかない。種類や特徴についての簡単な記載は以下のようである。

「古代の磁器は河南彰徳府磁州にあり、よくできたものは定窯の磁器と似ている。しかし、「涙跡」が見られなく、掻き落とし、刺繍などの技法で描いた花だけがある。光沢のあるものは定窯より値段が高い。新しくできたものは論じるほどのことはない。」

また明代末万暦時期の謝肇淛（浙）氏は『五雑俎（組）』で、「磁器」という言葉について、以下のように解釈している。

「今、窯器を俗に『磁器』という。それは河南の磁州窯[1]が最も多いからである。長く伝承されているので、その名が付けられた。特にその中で、銀色のものは「朱提」[2]といわれ、黒いものは「隃麋」といわれている[3]。」

清代の藺浦氏の『景徳鎮陶録』の中にも似ている記載があり、主に前述した内容に基づいてもっと詳しく述べたものである。

「磁は瓷と意味が同じではない。「瓷」は陶の中の堅い物であり、その土は粘土である。「磁」は石であり、名は古邯鄲、今の磁州に由来した。磁州には磁石で作った泥を焼いてできた陶器があるので、「磁器」という。磁州でないところでは陶と瓷をどちらも「磁」と呼ぶ。」

現在国際間で、「陶」と「瓷」に対する分類規準がまだ統一されていないので、「磁器」という名前が使われているところはまだ残っている。[4]。以上の記述から分かるように、磁州窯が邯鄲市にあったというのは事実である。

磁州窯の歴史に関する説がいろいろあるが、一致した結論に達していない。一生磁州窯の仕事と研究に携わっていた葉広成氏が『漫談磁州窯』[5]

【1】磁州窯の所在地である磁県は一時河南彰徳府に管轄されたので、この文章ではそれを「河南の磁州窯」と呼んでいる。例えば、『辞海』「彰徳」という条で以下のように説明されている。「府、路の名前であり。金明昌三年（1192）に相州と改名し、彰徳府に置かれた。役所所在地が安陽にあり。モンゴルから元代まで路と変えられ、明代の初めに再び府になり、今の河南の安陽市、鶴壁市、林県、湯陰と河北の渉県、磁県、臨漳、武安などの地方を管轄していた。1913年に撤廃され、磁県は今河北省の邯鄲市に属されている。」

【2】朱提—山の名前で、雲南省昭通市の範囲内にある。『漢書・地理志』で「朱提県、山で銀が取れる」と記載されている。そこで、後に銀を「朱提」と呼ぶのである。「shu shi」と読むべきである。

【3】隃麋—県名、陝西省千陽県の東にある。そこで墨が生産され、後に「墨」の別名となった。

【4】葉喆民氏の『中外文献から陶磁の分類を見る』、香港『中国軽工』1980年2号、また『文物教学』1988年1号により。

【5】邯鄲市政協文史資料研究委員会編集『邯鄲文史資料』、葉広成氏『漫談磁州窯』、第一号、1984年（内部発行）により。

の「宋代以前の焼き物生産」の節で以下のように述べている。

「新石器時代末期、原始農業の出現と発展に伴い、原始手工業も発展してきた。母系氏族公社では製陶の仕事は主に経験のある女性が担当していた。1976年に省市文物部門は農田水利工事を協力するためでもあるが、彭城の北20キロメートルにある磁山新石器遺跡を大幅に発掘した。遺跡から出土した陶器は灰砂紅褐陶が最も多く、泥質紅陶がその次である。多くは手で形作りをし、焼く温度が低く（測定温度が850℃-930℃の間である）、陶質が荒く、形作りが簡単で、壁が厚く、磨く程度が低く、原始的な特徴を持っている。大量の陶盂（42点あり、7種類もある）の顕著な特徴は中原地方におけるほかの新石器時代遺跡とは明らかに異なるので、考古界で「磁山文化」と言われる。」炭素14で測定したら磁山文化は紀元前5400-5100年（年輪年代学（Dendrochronology）という方法で測定したその年代の上限が今から約八千年前）だと分かった。

1975年に省、市文物管理機関は武安趙窯村の東部で、再び仰韶文化遺跡を発掘した。そこから新石器時代仰韶文化の遺物が200点余り出土した。その中の紅陶碗、環底罐などの陶器は河北南部の後崗タイプに属し、今から五、六千年前のものである。その他、百家村遺跡で仰韶文化大司空タイプの彩陶と石器が出土した。

磁県下七垣村南部で商代の遺跡と墓が発見された。1974年に正式に発掘され、陶窯、住居遺跡などが発見され、出土文物が1500点余りに達した。

河北省の南部で初めて二里頭タイプの陶器が発見されて、夏代の文化への研究に新しい手掛かりを加えた。陶窯の発見はとても重要な研究価値がある。この遺跡は四期の文化に分けられる。第一期の陶器は二里頭タイプで、第二期は二里崗タイプである。陶器は薄壁細縄紋が主で、器形に尖足鬲、細把豆、瓦と豆などがある。第四期の陶器はほとんど器形が大きく、壁が厚く、文様が荒い。この発見は河北省南部の商代文化への認識を豊かにした。

邯鄲地方武安県午汲古城で戦国窯が発見されたこと[1]は中国陶磁窯炉の発展史に重要な一ページを加え、磁州窯の輝かしい歴史を豊かにした。ここの文化は内容が非常に豊富で、いろいろな面で学術研究価値を持っている。陶窯には東周、春秋、戦国時代の窯や、戦国時代末から西漢時代までの窯や、西漢末から東漢までの窯などがある。窯の形というと、早期の窯は容積が小さく（長さ2メートル、幅1.6メートル）、ほとんど円形であるが、後期の窯は容積が大きい（長さ2.2メートル-4.5メートル、幅2.6メートル）。窯の用途からいうと、春秋戦国時代の窯はほとんど陶器か瓦を焼くものである。西漢以降、レンガを焼く窯ができた。出土した早期の陶器には鬲、甑、釜、盥、碗、壷、罐などの生活用具があり、その中で印つきの陶片が少なくない[2]。このように密集した窯群が焼き物工場の出現を表している。同じ工場の製品に異なる名前の印がたくさん残っているので、独立した一群れの手工業者が経営した窯だったと判断できよう。建築用の材料はほとんど瓦、筒瓦、瓦当であり、レンガがない。後期の窯では大型

【1】葉喆民氏の『中国陶磁史』「第三章、第四節——戦国時期の特芸陶器」と「図版3-37戦国午汲陶窯遺跡」、生活・読書・新知三聯書店、2006年出版。

【2】1956年に河北省武安県午汲古城内で、十箇所にも散在した戦国末期の窯跡が発掘された。そこから印つきの大量の陶器と陶片が出土した。印文には「文陶牛」、「栗疾已」、「陳陲」、「韓口」、「史口」、「爰吉」、「不孫」などがある。（1956年3号の『文物参考資料　文物工作報道』と『考古』の1959年7号に掲載された「河北武安県午汲古城中の窯跡」をご参考）。

の甕、罐、盥と釜の残片が発見され、筒瓦が重くて厚くなり、縄紋レンガも出た。

今まで、中国の考古学者は商代の煙突つきの窯を発見していなかったが、西周後期と東周時代の煙突つきの窯を発見した。午汲遺跡で発見した東周陶窯はすでに現代陶窯の基本条件を備えている。そこに楕円型の窯室を囲む固定した窯壁があり、密封した天井がある。点火室は窯外から窯内へ移され、特定の出入り口がある。特に窯の後ろ壁に煙突があり、窯壁の底には煙道口がある。こうして火の流れ方が前の簡単な上昇式から半分倒れ半分平らの複合式に発展した。この窯は饅頭の形に似ているので、饅頭窯と呼ばれている。東周から今までの二千年間、北方焼き物産地でこの窯型がずっと使われていた。変化は少しあったが、窯の大きさ、煙突の高さだけが変化したにすぎなかった。饅頭窯は「磁州窯」ともいい、磁州産地の古代労働者が陶窯炉の革新の面でなさった大きな貢献である。

「戦国時代の趙国邯鄲で製陶作業が行われ、その品質が当時最もよく、壁質が瓦甕に似ており、即ち荒くて赤い。趙の都である邯鄲には白釉瓦壁の窯器があると言われる。特に虎枕が当時の名作で、墨色のしま模様が描かれていた。戦国時代に既にこのような釉が施された製品があったのであろうか。考証によると、唐宋時代以来、磁州窯でも虎枕が作られたそうで、それは邯鄲の製品を模倣したものである。唐代の邯鄲が磁州に属しているので、「邯鄲窯」が後の「磁州窯」の源だということが分かった。」[1]

以上の論述内容は亡くなった父の葉麟趾教授の遺作『古今中外陶磁匯編』から引用したもので、それが磁州窯の沿革を究明する根拠でもある。

商代後期は中国白焼き物の高速発展期であり、河南、河北、山東、山西などで商代後期の遺跡と墓で、白焼き物が多く発見された。西周時代に釉陶（「原始陶器」ともいう）が広く生産されたので、趙国邯鄲に「釉が白く壁が瓦」という窯器があるというのは想像できよう。二十世紀七十年代に邯鄲で防空工事をしたときに、「大北城遺跡」を発見した。大北城は趙の城の東北にあり、趙国邯鄲古城の商業、手工業工場と住民区域であった。大北城からの出土遺物は主に焼き物であり、戦国と漢代の文化層のものである。その中には陶豆、陶盥、陶洗、陶壷、陶甕、陶杯、瓦当、板瓦、筒瓦、陶水管、歯車陶範、陶井輪、陶紡ぎ輪など種類が非常に豊富である。生活用の陶器も建築乃至工業用の陶器もある。その中の碗、盥、甕の残片が多くて、分布も広いから、それらが当時量産されたものだと分かった。「邯亭」「司回」という印がついている陶鉢から見れば、このような陶器の一部分は武安午汲古城窯が生産されたと推測できる。遺跡の戦国、漢文化層で陶窯遺跡が四箇所発見され、その周りに赤い焼き土、炭が多く残っている。その中の四号陶窯遺跡は高さが198センチ、窯中部の直径が139センチ、窯底部の直径が132センチ、赤い焼き土の壁の厚さが10センチ、底の灰層赤い焼き土の厚さが67センチである。陶窯遺跡の周りには陶碗、豆、甕、筒瓦などがあると見分けられる。

【1】葉麟趾氏の『古今中外陶磁匯編』により。この文はもともと作者が国立北平大学工学部の編集した『化学季刊』第２号（1933年10月出版）で発表したものであり、その後、1934年に単行本として北平文奎堂で数冊発行したので、あまり知られていなかった。蔡元培氏は「1934年9月に葉麟趾氏の『古今中外陶磁匯編』を読んだ。その本自体は五十一ページだけあり、図もなくてあまりにも簡単だと思ったが、筋道がはっきりしており、検索に便利だ。その序に「我が国と英、独などの国の名作を参考した」と書いてあるので、たくさんの本を読んでから簡潔に取り入れることも有難い。」と評価していた。この本の大事な貢献は古代文献の地名境界の限定を破って、地方分けの沿革歴史という考え方によって、定窯窯跡が今の河北曲陽県澗磁村（剪子村ともいう）で、「古定州」の定県ではないということを指摘した。こうして、古窯跡、例えば邢窯、汝窯などの一連の考古発見と発掘が葉氏の正確で洞察深い見解を証明した。したがって、葉氏の研究は国内外の学者に敬服され、次々に引用されている。

日本人の上田恭輔氏[1]が「磁州窯が晋代から始まった」と指摘していた。しかし、魏晋時代の窯の遺跡が発見されていないので、考証しにくい。それでも、磁県東陳村東魏墓の発掘からささやかな手掛かりが見られる。この言い伝えられた疑わしい曹操の七十二墓の一つである「東魏堯趙氏墓」から造形が生き生きとしている陶俑（その芸術価値が兵馬俑と匹敵できるが、少し小さいだけである）と七点の醤褐釉磁器（その下限が東魏武定五年のものである）が出土した。この発見によって中国北方における醤釉の出現時期を早くし、磁州窯及び中国焼き物発展史の研究にとっても価値がある。

北朝時代から隋代まで、彭城の西15キロメートルにある賈壁村では、素地が滑らかで、透明な青緑釉の碗、鉢、壷、罐、硯、高足皿などの焼き物が作られていた。賈壁村は文献で見られていなかったが、最近の著作でそこが北朝の窯だと言及されていた。1959年6月に筆者（葉広成）は古代焼き物専門家の馮先銘氏といっしょに賈壁村へ行ってみたら、北方にあるこの隋代青瓷窯跡を発見した。[2]賈壁村窯の青瓷の特徴は器形が大きく、壁が厚く、極めて小さいもの以外のほとんどの磁器の中に大きい傷跡がある。これはものを重ねて焼いた証拠である。窯跡から匣鉢を発見できず、断面に厚さ３０センチに達した薪灰層を見つけた。その灰層には青瓷残片と支焼用具だけでなく、大型の木炭もあった。それで賈壁青瓷は薪が燃料として焼かれたと分かった。測定によると、その釉に含まれたCaO（カルシウム）が20%以上に達したので、石灰釉に属していて、その焼造温度が1170℃-1200℃の間だと判断できよう。

彭城の東から2.5キロ離れた臨水窯は賈壁窯より少し早い古窯であろう。この窯は史書で言及されていないが、1975年に峰峰鉱区南響堂文物管理所と邯鄲陶磁会社の文物愛好者たちによって共同で発見された。全面的に発掘されていないので、窯跡の面積はまだはっきりわからない。この窯跡から出土した主な物は鉢形磁器と碗で、その次は杯と高足杯、矮足皿と高足皿である。目立っている特徴は口の部分に化粧土が使われていることである。[3]それは百点余りの碗と鉢の半分以上を占めている。表面に青黄色の釉で覆われ、化粧土は明らかに薄い黄色を呈している。これは賈壁青瓷とのはっきりした違う点で、磁州窯が化粧土を使い始めた発端でもある。磁州窯の古代技術の研究にとっても重要な発見でもある。磁県文化館は北斉武平六年という墓誌が残っている高潤墓を発掘した。その副葬品に口の部分に化粧土が使われた二つの青磁碗があった。この碗はデザインも壁の釉も臨水窯から出土したものとよく似ているので、この碗は臨水窯の製品だと推測できよう。それで、臨水窯が磁器を生産した時期を北朝と見なしてよい。

唐代の窯跡は今になってまだ発見されていないが、磁州窯の近くで大量の唐代磁器が出土し、近くの唐代の墓から出土した副葬品、たとえば黄釉が施された平底で足が無い水注から見れば、唐代の製品だと判断できよう。北宋時代磁州窯の白釉水注も形作りの面で唐代の黄釉水注のデザイン

【1】上田恭輔―20世紀初期の日本古陶磁学者。『支那焼き物時代の研究』、『支那焼き物雑談』、『趣味の支那叢談』、『支那焼き物研究の手引き』などの著書がある。

【2】馮先銘氏の「河北磁県賈壁村隋青瓷窯跡初探」、『考古』1959年10号をご参考。

【3】葉喆民氏の『中国陶磁史』の「第六章第二節　河北磁州窯図版6-8」（生活・読書・新知三聯書店　2006年出版）により。

【1】葉喆民氏の『中国陶磁史』の「第七章第二節　河北磁州窯及び図版7-54」生活・読書・新知三聯書店2006年出版により。

【2】葉喆民氏の『隋唐宋元陶磁通論』の「第三章第二節磁州窯とその類型」により。

【3】同（注 1）「図版7-52，7-53」

【4】河北省文物工作隊の「観台窯跡発掘報告」（『文物』1959年6号）と小規模の窯跡調査発見などを指す。この報告が発表された後、北京大学考古学部と河北省文物研究所が共同で書いた『河北磁県観台磁州窯遺跡発掘速報』、『文物』の1990年四号、及び北京大学考古学部などが書いた『観台磁州窯跡』（1997年　文物出版社）などの著作が出版された。これらの研究成果は磁州窯の歴史への深い検討に重要な役割を果たした。

【5】20世紀初期に河北巨鹿古城で発見した大量の古焼き物を指す。詳しいことは『鉅鹿宋代古城発掘記略』、『国立歴史博物館叢刊』第一年第一冊（1927年）をご参考。

を継いだ。そして、父の葉麟趾は『古今中外陶磁匯編』という遺著で、「磁州窯が晋代に既に製品を作り始め、唐代になって良いものが出てきて、宋代に至って、初めて有名になった。1975年に当代の磁州窯の職人たちが臨水窯で唐代の白磁残片を発見した。いったいどうであるか更に発掘するべきである。謎として、今後の研究に任せる。」と述べていた。

以上の内容はすべて葉広成氏が1984年に書いた原文による。今になって20年間経って、この間考古部門は正式に磁県観台窯跡を発掘したが、その報告結果と伝世文物から見れば、上限が北宋から金、元代までに過ぎなく、下限が明、清代及び現代に至る（彭城富田窯跡を含む）。筆者本人も六回ほど観台、富田、臨水、冶子村、東西艾口、彭城、申家荘、栄華寨、南蓮花村、青碗窯など多箇所の窯跡を考察したことがある。そこで見た出土文物と残片は少なくない。特に、20年前に響堂山文化館で見た唐代印花青瓷炉残器が印象深かった。[1]だから磁州窯唐代窯跡が決して空白時期にならないともっと強く信じるようになった。論文を書いて論じたこともある[2]。

2002年の春、邯鄲市と区の文物部門が協力して峰峰鉱区の臨水鎮古代磁器窯遺跡に対して初歩的な発掘を行った。そこで唐、宋、金、元代の磁器残片と焼き物工場、材料の池、井、用具などを発見し、青磁、黒磁、白磁、白い生地に黒い文様の磁器、紅緑彩、掻落で描いた花、印花と鈞釉磁器の残片を３万枚あまり整理した。また、臨水鎮三工区古代窯跡宋、金文化層の下に、小型の陶窯残基を一つ発見した。その点火室の薪灰から灰陶罐を二つ、「開元通宝」という銅銭を十枚以上、黒釉磁罐、底が平らで釉がない青黄磁器の残片を403枚と白磁残片を数枚出土した[3]。そこから見れば、「千年窯火が絶えない」と称した磁州窯の歴史が中止していないことが分かっただろう。前述した「唐代印花青瓷炉残器」と一緒に考えたら、そのことを固く信じて疑いがまったくなくなる。残念なことに今度の初歩的な発掘は当時の政府工事のため、続けることができなくなった。従って、唐代窯跡の詳しい全貌と埋蔵状況について今後の発掘に頼る次第である。

この時期における磁州窯の歴史状況に関しては、葉広成氏が『漫談磁州窯』の中で、以下のように簡潔に述べている。

「磁州窯は宋代に最も有名である。金、元代に戦乱の影響を受けても、巨大の生産量を保っており、技術も革新された。この点は、観台窯跡の発掘[4]と国内外に伝わっている大量の珍品及び元大都で出土した大量の磁州窯の製品に十分に裏付けられている。……二十年来、巨鹿の発掘[5]で磁州窯研究がブームになり、国内外の多くの学者、専門家が磁州窯の研究をし、多数の著作、論文を発表した。……ここで一々贅言しないことにする。」

磁州窯芸術の主要装飾の特徴とその深い影響について、当該文で以下のように明らかに指摘されている。

「宋代磁州窯の磁器装飾には白地絵、掻き落とし、削り、刻みなど技法

があり、黒と白の対比が主な特徴であり、白釉黒花が最も目立っている。この技法は中国絵画の技法を使って模様の装飾写意の画法に革新したものである。その画法で花、人物、鳥獣、虫魚、山水などの模様が磁器に描かれ、趣が溢れている。それは中国磁器彩絵の新紀元を切り開いた。宋代以降の青花と五彩磁の出現に土台を固め、また当時北方民窯陶磁芸術の主流をなした。この成果は柴、汝、官、哥、定、鈞などの宋代の有名な官窯陶器と匹敵できる輝かしい芸術だと言えよう。特に、このような民間磁器は黄河流域に沿って華北の地方で多く使われ、内モンゴルと東北地方までも影響を及ぼした。このような民間磁器は人々の日常用品だし、さまざまな装飾模様が清新活発、自然豪放で、人々の芸術才能は十分現されたし、中国磁器の装飾芸術史において画期的な意義を持っている。

白釉黒花という装飾技法は元代青花磁の出現に基礎を固めた。これは磁州窯系絵付け職人の直接な成果と貢献でもある。そうでなければ、景徳鎮の元代青花磁器が出現したときに、絵付け職人の熟練した技法と強い磁州窯画風が既に再現したことは不思議になるだろう。金、元代の戦乱時代における北方窯職人の南方への移動は、北方古窯の職人のいろいろな伝説に（例えば河南修武当陽峪窯、河北彭城磁州窯、河北曲陽定窯はいずれも同じ状況）もあるし、史書に記載もある。例えば、張家駒氏が『両宋経済重心の南方移動』の「北方人口の南方移動」という節で、「江西への移動では河南の人が多く、汴京、鄭州辺りから洪、信、饒、袁、吉などの州には移動してきた人もいた。このほかに河北、山東から来た人もいた。」と述べている。しかも「景徳鎮産佳瓷，産瓷不産手。工匠来八方，器成天下走」[1]（景徳鎮で良い磁器が生産される。磁器がよく生産されるが、地元の職人がいない。職人は八方から来て磁器が出来上がったら各地まで売れる）という有名な詩もそのことを裏付けることができる。技術の熟練した磁州窯絵付け職人が景徳鎮に着いたら、すぐ以前の彩絵黒花を上手に青花に変えることができた。このことは今の人が黒いインクを青いインクに取り替えて、字を書くことと似ている。従って、景徳鎮の元代青花磁は南方へ移動した磁州窯職人が描いたものだと筆者は思っている。（注：葉喆民氏は「少なくとも最初のとき、そうであった」と指摘していた。明代になって御窯工場が正式に成立した後の民間窯の製品、例えば明代末期清代初期の青花磁器は、構図でも画法でも磁州窯の画風を継いだと見られる。）

磁州窯の白釉黒花という装飾技法は朝鮮、日本、ベトナム、泰の焼き物への影響が大きい。例えば、「絵高麗」[2]と言われる朝鮮、韓国の焼き物、「絵唐津」、「彫三島」と言われる日本の焼き物、並びに「宋胡録」と言われる泰、ベトナムの焼き物などはいずれも磁州窯の絵付け技法を受け入れた上で、各自の民族風も持っている代表作品である。[3]これらの国はどうのようにして磁州窯の影響を受けたのであろうか。それについては、磁州窯の絵付け技法が朝鮮を経て日本に伝わったという伝説がある（この説は学術界でまだ一致していない）。また、1300年の元代に、シャム（泰）の国王が北京に行って元代の皇帝に謁見したとき、磁州窯の職人

【1】『浮梁県志』の「陶政」に「工匠来八方，器成天下走（職人が八方から来て磁器が出来上がったら各地まで売れる）」という記載がある。1966年-1976年の「文化大革命」時期に、景徳鎮のある職人の「家系図」に河南修武当陽峪あるいは河北曲陽から来たという記載があるので、それを傍証と見なすことができる。

【2】「絵高麗」というのは、古代の「高句麗」（高麗）即ち今の朝鮮、韓国の白釉黒花焼き物である。もともと日本語の「エコウレイ」という言葉で、「エコウレイ」で、英語で「YeKaoLie」と訳されている。

【3】葉喆民氏の『中国古陶磁科学浅説』（北京、軽工業出版社　1982年版）、葉喆民氏の『中国陶磁史』の「第八章第十二節宋代陶磁の対外輸出と製磁技術の伝播」と「図版8-267，8-268」、「第十章第七節元代磁器の国内流通と対外輸出」と「図版10-118」により。生活・読書・新知三聯書店2006年出版により。

を応募して一緒に帰国したという[1]説もある。日本人の長谷部楽爾氏はその著作『磁州窯』で次のように書いている。『泰の北部の古代磁器にもベトナムと同じ製品がある。蘇庫泰焼き物の中には器形も文様も磁州窯とよく似ている製品がある。これは12-13世紀に中国から募集された焼き物職人が焼いた製品だと言われ、磁州窯の影響を受けたと見なしてもよいだろう。』

とにかく、磁州窯の白釉黒花という技法は国内だけでなく、国外にも深く影響していたので、世界の焼き物史において重要な位置を占めることができたのである。」

同じ文章で、磁州窯の中で一番有名で代表的な二つの窯跡及び金代磁州窯のすばらしい貢献について、以下のように述べている。

「磁州窯は連続年数最も長く、最も有名であった。磁州窯系の観台窯は代表的で、その製品の品種は当窯系諸窯の集大成である。観台窯は宋代に始まり、元代に終わった。観台窯の金代文化層の発見は金代磁州窯の製造状況を初歩的に明かした。これは磁州窯の継承関係の研究にとって、重大な成果である。観台窯跡から出土した焼き物は品種が一番多く、白釉釉下黒彩（「白釉黒花」のこと、また「白地黒花」ともいう）のほかに、白釉、黒釉、白釉掻き落とし、白釉緑斑、白釉褐斑、白釉釉下醤（絳）彩、白釉釉下醤（絳）彩掻き落とし、珍珠地掻き落とし、緑釉釉下黒彩、白釉紅緑彩と低温鉛釉三彩などの十二種もある。器形には碗、盌、罐、皿、受け皿、湯のみ、杯、陶枕、花瓶、照明器具などがある。つまり、ここは磁州窯と磁州窯系の諸窯の中で最も代表的な窯跡である。」

「重要視すべきなのは、金代になって磁州窯が焼き物の製造技法で大きな革新を行ったことである。「重ねて焼く方法」の出現は窯炉の容量を大いに広げ、燃料を節約した。釉上彩--「金加彩」の発明は中国釉上彩絵磁器の新紀元を切り開いたので、その成果を史書に記載すべきである。

彭城鎮は磁州窯の中心窯跡である。彭城鎮における磁器製造の開始年代について、以前国内外の学者は明代だと思っていたので、明彭城窯という記載があった。二十世紀七十年代初め、邯鄲市陶磁工業会社が芸術陶磁工場の基礎工事をしていたとき、元代初期の窯跡を一箇所発見した。そこから典型的な元代の魚藻紋盤、碗、皿などの残片が出土したほかに、当時原料を粉砕する機械--石作りの碾槽も発見された。その槽の裏側に「大元国至元三十一年張彧記」と刻んであった。このほかに筆者はインドアンナポリス博物館が出版した『磁州窯系展覧図録』[2]の図156から、元代陶枕を見た。その元代陶枕に「滏源王家造」という文字がある。彭城は滏陽川の源にあるので、その枕は元代彭城で作られたものだと判断できよう。二十世紀六十年代の初期に、筆者は彭城の西大地あたりで金加彩の皿、盤と小型陶俑を発見した。二十世紀七十年代の初期に、彭城派出所の工事現場で陶器残片、陶具、窯壁用のレンガと北宋年号の貨幣が発掘された。これらに基づいて、「彭城の製磁開始年代は少なくとも元代初期であり、もしかして金代及び北宋にまで遡る可能性もあると結論を出してよいだろう。彭

【1】軽工業部陶磁研究所の編集『中国の陶磁』（訂正版）（軽工業出版社）により。

【2】*Freedom of Clay and Brush through Seven Centurifes in Tz' u—chou Type Wares,960—1600A.D.*（*Indianapolis Museum of Art*）.1981.

城西から十キロあまりにある青碗窯は元代の窯跡で、そこから出土した皿、盤は鈞窯系のものである。それで、歴史上名窯の間で陶芸をお互いに交流し合っていたということが分かった。」

葉広成氏は前述した磁州窯の宋、金、元代の窯跡で出土した珍重な遺物についての内容を二十世紀八十年代の初期に発表された。２０年後（2002年）、邯鄲市と区の文物部門は臨水鎮古磁窯跡を初歩的に発掘して、やっと唐、宋、金、元代の残器を大量発見した。その中に青磁、白磁、黒磁と白地黒花、紅緑彩などの典型的な作品がかなりあった。特に金加彩男女嬰児俑セットに「泰和二年八月十三日亡過崔山奴」と刻まれており、それぞれ表情が生き生きとしており、美しい。[1]惜しいことに、その時の葉広成氏は重病にかかっているので、この発見を聞いたが、自分で見に行くことができなかった。臨水鎮と彭城鎮が隣接しており、今同じく峰峰鉱区の管轄地になっている[2]。これも葉広成氏が出した「彭城鎮の製磁開始年代が少なくとも元代初期で、金代及び北宋にまで遡る可能性もあると結論を出してよいだろう」という結論を裏付けて、けっして空論ではない。

前文で彭城磁州窯の製磁開始年代について論じた。明代以降になって、磁州窯の焼造地域は宋、金、元代と比べて小さくなり、彭城あたりで生産していた。生産された白磁と白釉黒花磁器は盤、碗、壷、瓶類が多かった。このような磁器は今でもかなり残っているが、以前の製品と比べて、質が劣っており、白釉が黄色くなり、黒が褐色になり、釉の質も荒くなり、デザインも文様も美感に欠けている。少数のものだけ（例えば、大型酒甕、壇、罐など）は皇帝専用としていて、今でも国内外の大きい博物館（例えば、故宮博物院、イギリスのBritish Museum、アメリカのHerBert F. Johnson Museum、カナダのRoyal Ontario Museum）及び少数の収集家に収蔵されている。そして多くの磁器に生産年号が刻んであり、その生産年代を判断する物的根拠になっている。

当時当地の生産状況と具体的な制作過程については、文献でずっと見られていない。三十年前に葉広成氏は偶然そこの北響堂石窟という名所で旅行したら、明代の彭城における焼き物の生産状況が記載してある石碑を発見した。さっそく碑文の全文を書き写した。碑文のタイトルは「游滏水鼓山記」である。（碑文の作者は張応登であり、万暦十五年、磁県を管理する河南彰徳府に勤めた経験があった。）その中で陶磁生産に関して、次のように述べられている。

「彭城の陶磁生産は中国で一番で、滏から都まで売れた。奇妙なことに、そこの住民はみな甕を崩して壁を作る。朝起きて各家を見回れば、それぞれ工場になって、製品の精度も大きさも同じではない。その部屋に入って見れば、甕作りをしている人は二つの輪を使っている。一つの輪を泥の上に置いて、この輪のため、もう一つの輪を他の人が引いて動かしている。陶工は泥を丸くして窯に入れる。碗を作っている人は一つの輪を使って動かしている。その製作過程は同じである。このような陶工は約千人もいて、このような工場は約千箇所もある。毎年、皇帝専用品として若干輪

【1】葉喆民氏の『中国陶磁史』の「第九章第二節　遼金遺跡と墓葬から出土した焼き物」と「図版9-30から9-33まで」により。

【2】葉喆民氏の『中国陶磁史』の183ページにある北京大学考古学学部などが編集した『観台窯跡位置図』（文物出版社　1997年出版）により。

送される。ここが天下一なのは無理もない。最近、旱魃のため、生産量は一、二割減った。」

葉広成氏が『漫談磁州窯』の中でも以下のように指摘している。

「碑文では当時の彭城陶磁生産の規模、技術、供給、輸送などについて述べており、得がたい磁州窯の史料となっている。碑文で書いた『毎年皇帝専用品として若干輸送される』の『若干』とは一体どのぐらいあるのか。『大明会典』の中で次のように記載されている。『明代に彭城鎮で官窯は四十余り創設され、毎年作られた磁つぼは官つぼ工場に集められ、船で都へ輸送されて光禄寺へ入れられた。明代弘治十一年に、皇族へ朝貢した瓶、つぼは11936個（箇）にも達した。』これらの瓶とつぼはほとんど酒器に使われ、一部は故宮博物院で保蔵されている。そのほかに、国外の博物館、例えばカナダトロントのロイヤルオンタリオ博物館、ドイツや日本の収蔵品にもある（アメリカのインディアンナポリ博物館『磁州窯系展覧図禄』図232、233、234、235をご参考）。これらの酒器はいずれも白釉黒花であり、いきいきとした文様が描かれ、「金漿」「高甜香米酒」などの文字が刻まれている。」

明、清代における磁州窯の生産状況の変化については、葉広成氏がその文章で簡潔に述べている。

「明代、相当大きい生産量を保持している上に、デザインも発展された。例えば、瓶本体を安定させるため、梅瓶の底部を太くした。宋代の梅瓶ほど綺麗ではないが、確かに安定性が増した。そして、画風では文人画の色彩はいっそう濃くなって、「騎乗並行」や「木の下で恋する」などのモチーフは絵装飾に取り入れられた。また、象牙色、ベージュ色の釉に、折れた枝に花が描かれた製品も出てきた。その花はピンク色で、逸筆草草であるが、生き生きとしている。この技法は宋代磁州窯の民間芸術の伝統を受け継いだだけでなく、清代景徳鎮の粉彩技法にもヒントを与えたと言えよう。

清代の初めごろ、『磁県誌』では彭城陶磁生産について次のように記載されている。『磁器は彭城鎮の窯で焼造され、甕、缶、盥、碗、炉、瓶の多種類があり、黄、緑、青、青緑、白、黒の各色がある』。また、『彭城滏源の住民は陶缸、罌などを作るのが上手で、数多くの船や馬車で他の所へ運んでいく』という内容がある。以上の記載から磁州窯で生産された磁器は数も品種も多いと判断できよう。……」

「……それでだいたい分かるだろう。それゆえに、『千里彭城、日に闘金入り』と『南に景徳あり、北に彭城あり』という言い伝えがある。缸、碗などの大型製品のほかに、人々に親しまれた巧みな磁器を生産する巧貨窯もあり、特に清代から民国時代にかけて盛んになった。その製品に瓶類、子供の玩具などがあり、その中に趣に富んだものがかなりある。民国の初期ごろ、西洋から「洋青」（CoO）が輸入されたので、白釉黒花の装飾はだんだん青花に取り替えられた。」

ここで言う「青花」磁器は磁州窯が清代末期から民国初期にかけて多く

作られた一つの新しい品種で、現存遺物で相当精美な作品がある。その中で、一部の作品は絵画技法がいきいきとしており、本物そっくりである。しかも、色も鮮やかで、釉質も滑らかで光沢があるから、景徳鎮窯の明、清代の民窯青花磁器と同じぐらい優れている。しかし、清代末期の文人の筆記では磁州窯については「宋代の作品は最高で、明代のはその下で、乾隆時代以降になったら論じるに足りるものはなくなった」と論じた。今の文物の白地黒花磁器と比べてみれば、その論述は根拠がないと言えない。従って、『陶雅』[1]、『飲流斎説瓷』[2]などの文人雅士は磁州窯に興味がないようで、それが「雑窯の有名者」だとしか論じなかった。しかし、それも「民窯の代表者」と見なされていた証拠であろう。磁州窯の歴史を全体的に見れば、千年経っても焼造を絶えない強い生命力を持っていた。宋代の「五大名窯」[3]のように一時盛んになったが、すぐ消えるものではない。磁州窯は一時衰えたが、間もなく面目を一新した。伝統的な白地黒花磁器と白釉掻き落とし、白釉、黒釉、三彩などのほかに、青花磁器という新しい品種を増やした。依然として民窯の本来の姿を保っており、各地の人々に親しまれていた。『磁州誌』で「河北、河南、山東と東北各地のような当時の北方は磁州窯の日常用磁器の売れ行きのよい所である」と書いたようである。従って、『増修磁県誌』の中で、以下のように記載されている。

「磁器は県の彭城鎮で作られ、宋代から今まで長く伝承されてきた。磁窯も磁器の店も林立して、面積が二十平方里強に達した。周りに立て坑が立ち並んでおり、廃棄物が山のように積んでいる。町の中は煙で太陽を覆って、砂だらけだし、原料、磁器、石炭を運ぶ商人や馬車などの往来が引きも切らない。さすがわが磁州の唯一の工業中心地だな。」

磁州窯の伝統的で代表的な作品である白釉黒花磁器は今に至って平凡な物になったが、清代末期に青花磁器はだんだん主流になった。例えば、筆者は磁州で収集された清代末期の磁州窯青花磁器を見たことがある。その磁器に描かれた花鳥、人物、魚紋などの文様はいきいきとしており、明代末期の景徳鎮民窯青花のような簡潔豪放で、味わいがある趣を既に持っている。ここから分かるように、磁州窯は依然として民窯の特色を守っていて、千年経っても変わらない美を貫いてきたので、長い間人々に親しまれていた。

【1】陳瀏氏の『陶雅』により。
【2】許之衡氏の『飲流斎説瓷』により。
【3】宋代の「五大名窯」と言われる「定、汝、官、哥、鈞」窯を指す。

二、磁州窯磁器の国内外への輸出と影響

宋、金、元代の磁州窯は製品が優れていて、生産量が多いので、南北の至る所だけでなく、海外にも影響を及ぼした。華北辺りだけを例にしよう。河南の修武当陽峪窯（別名：焦作窯）、禹県の扒村窯、湯陰鶴壁集窯、登封曲河村窯、山西の介休洪山鎮窯、楡次孟家井窯、臨汾竜子祠窯、山東の淄博磁村窯、内モンゴルの赤峰缸瓦屯窯、猴頭沟窯などがある。その中で当陽峪窯の赭色地剔划白花と赭白二色絞胎、扒村窯の宋紅彩と金加

彩、および鶴壁集窯の白地剔掻落と白地絵黒花褐彩などの技法は皆磁州窯と匹敵でき、今でもその遺物は見分けにくい。

磁州窯と他の製品はなぜ見分けにくいのであろうか。それは技法が通じ合っているので外観もよく似ているからだけではなく、もっと重要なのは壁質、釉質でもよく似た特徴があるからである。地質条件から見れば、この窯系の所在地はほとんど石炭二叠紀の古地層の辺りにある。この地層の一番上は二酸化珪素の砂からなった砂岩で、真ん中は石炭層で、一番下は鉄分の多く含まれた粘土質の岩石（これは白地と化粧土に適用する粘土質の岩石）である。これらの豊富な鉱物は焼き物作りに不可欠な物質基礎になっている。上述した地方の名窯は例外なくこのような地層分布の物質条件の上でできたものである。従って、それらの間では造型、装飾、焼造などの技術上で関連しているほか、壁質、釉質、釉色などの面でも必然的に同じところ、あるいは似たところを持っている。それで、ある程度で鑑定の仕事にも困難をもたらしてきた。

磁州窯で使われた原料は鉄分が多く含まれたこのようなものなので、可塑性は強くない。それは俗に「大青土」と言われた。鉄分含有量が割合少ないもう一種の鉱石（現地で「斑花石」と言う）は絵画文様に用いられている。この「大青土」は半軟質粘土で、青い灰色を呈しており、1300℃で焼かれた後に灰色がかった白色あるいは灰色がかった黄色を呈する。「大青土」は現地での貯蔵量は非常に豊富で、広く分布している。それがゆえに、この窯系の製品は壁が灰色がかった白あるいは灰色がかった黄色であり、そして、白黒対比の釉調が主な装飾特色である。特に白い化粧土を基礎にして刻み花、掻き落とし花などの技法を施して、中国の白磁装飾で新紀元を切り開いた。しかもたくさんの同類地方名窯にも影響を及ぼした。例えば南方の広東西村窯、海康窯、広西合浦窯、および江西吉州窯など、ないし高麗、日本のいわゆる「絵高麗」（Yekaolie）などの有名な品種が出てきて、共に世界磁器史における民間窯の繁栄にすばらしい貢献をした。

北宋の徐兢氏（使節として高麗に行ったことがある）が『宣和奉使高麗図経』という中国の古い文献で「契丹が捕虜した数万人のうち、10分の1は職人で、その優れた者を選んで王府に残したそうだ。」と書いていた。契丹の職人の中に北方からの職人がかなりいる。遼寧の赤峰窯、缸瓦屯窯などの製品も磁州窯から直接に大きい影響を受けた。ここからも想像できるように、当時の人々は朝鮮に行くとともに、磁州窯風な絵付け技法も自然に伝わっていった。例えば、平壌の近くの成川道では、今も依然として磁州窯と似ている磁器の絵付け方法が残っている。そのデザインも文様も磁州窯系の物によく似ている。この磁器はいわゆる「絵高麗」である。

その他、日本の古い焼き物の「絵唐津」なども間接的に磁州窯の影響を受けた。滋賀県大津市で宋代の磁州窯の逸品（例えば白地剔絵黒花と緑地剔划花など）が出土した。また、京都市で元代の磁州窯で作られた白釉絵山水人物紋枕の残片が出土した。日本の福山市草戸千軒遺跡で発見された

宋、元代の青磁と白磁には磁州窯磁器の残片[1]があった。ここから見れば、磁州窯の磁器が直接に当時に日本に輸出されたと考えられる。

その他、磁州窯は白黒交互で、素朴奔放な模様と簡潔実用的なデザインを持っているので、その特有な民間作風は当時各地の人々に好まれていただけではなく、各国の人々にも大歓迎されていた。例えば、文献の中で元代成宗大徳4年（西暦紀元1300年）に、シャム（タイ）の王が中国から磁州窯の職人を連れ帰って磁器の製造技術を地元の人に伝授させたと記載している。今もタイとベトナムで生産して日本人に「宋胡録」と言われる磁州窯風の磁器は世の中に伝わっている。上述したいくつかの遺物と証拠品以外、日本で収蔵されている宋金元代の磁州窯の文物も多い。その中で、「日本の重要な文化財」と認定された永青文庫で収蔵されている牡丹紋瓶、白鶴美術館で収蔵されている竜首紋瓶は世界に名が知られており、中国の収蔵品の中でも珍しく貴重なものである。イギリスの大英博物館のような外国で収蔵されている宋代磁州窯の緑釉剔白花梅瓶と白地黒花絵熊戯紋枕、および明代磁州窯の白地黒花絵魚紋罐（大明万暦年制という落款がある）などは、同様に国内外の有名な磁器図録でよく見られる典型的なものである。アメリカ、ドイツ、カナダ、朝鮮、韓国、インドネシアなどの数多くの大きい博物館で磁州窯の逸品が挙げられないほど収蔵されている。

要するに、磁州窯は中国の焼き物史でも世界の焼き物史でも「民窯の代表者」と言えよう。その奥深い影響は衆目に認められたことで、他の名窯が及ばないところでもあるので、特に重視し、大々的に広めるべきである。

[1] 日本人の長谷部楽爾氏の『磁州窯』という作品の第四章の「磁州窯が国外への伝播」の節により。1973年出版。

三、　磁州窯の芸術と中国の伝統文化及び奥深い影響

「伝統文化」とは歴史上で伝えられてきた一種のイデオロギーである。それは人類社会が実践の過程で創造した精神的な財産と物質的な財産を含んでいるだけではなく、社会の政治、経済を具体的に反映するものでもある。それと同時に、伝統文化はさらに社会ないし個人に大きい働きや影響を与える。それはとても強い民族性、地方性を持っており、相当長い連続性も持っているので、特有な「民族的伝統文化」を成して、世界文化にそびえ立っている。広い意味でいうと、その内包は思想、道徳、風習、習慣と言語、文字、文学、芸術などを含んでいる。ここで主に検討して広めようとするのはまさに磁州窯を代表としている優秀な伝統文化である。

磁州窯の伝統文化は歴史が長くて、伝統が優秀だけでなくて、その焼き物の製作と発展過程はずっとわが国の長い歴史を貫いていて、中断していない。今日になっても依然として無限な活力と光が美しく輝いている。そして、世界の多くの国に分布したり、数多くの国の焼き物技術に影響を及ぼしたりしている。

また、書道、絵画と詩詞、歌曲などの文芸作品は中国の伝統文化の中で

大変重要な位置を占めている。この文芸作品のいずれも焼き物の技術と同じく世界の文化史上で類似した貢献をした。特に磁州窯磁器の上でその貢献はとりわけ目立っておる[1]。しかも、それらの芸術作品は当時の人々の生活と好み及び社会の風潮、乃至政治、経済状態に適応していた。従って、磁州窯の焼き物文化を研究し鑑賞するのは、当時の現地の技術と生産レベルを理解することに役立つだけではなく、同時にその中から、それぞれの歴史段階における各民族の生活習慣と審美観、乃至当時の思想潮流と社会気風なども考察できる。例えば清代朱琰氏の『陶説』の序に「器により政治を知る」という成語があった。[2]また考古学の視角から見れば、歴史が始まって以来、人類のすべての集中住居から必ず焼き物あるいは残片が出土した。文献記録がない場合、それはよく時代判断する大切な根拠となる。これはすでに学術界で認められた慣例となっている。磁州窯とその焼き物がこれらの方面で果たした歴史的な役割はもちろん例外ではない。特に民間生活と文学芸術の風潮を反映したり、世間に残る詩詞歌曲と書道芸術の作品の不足を補ったりする面では、他の地方窯は取り替えられない。従って、それは中国の民族文化と民間文化を伝承していて千年経っても衰えない輝かしい旗だと言えよう。

今中国民間窯の代表と手本と称する磁州窯とその数多くの貴重な器は、一部は依然として国内外の各大博物館で収蔵されており、一部は多くの美しい図録あるいは絶えない出土発掘の報告でよく見られる。例えば周知のように、現在故宮博物院で収蔵されている「宋磁州窯馬戯紋枕」と、イギリスの大英博物館で収蔵されている「金、元時代磁州窯熊戯紋枕」、そして河北邯鄲市磁県博物館で収蔵されている「宋磁州窯猛虎、飛雁、鷹兔紋枕」などはいずれも国内外に知れ渡っていて、民間の趣に富んだ貴重な作品である。

磁州窯の装飾芸術はあらゆるものを網羅して、万人向けである。その中でいくつかのストーリ絵、花鳥、山水、人物の画面の出現はまさにその特徴と優れた業績である。例えば広東省博物館で収蔵されている元磁州窯「西遊記図」磁枕の上に、孫悟空、猪八戒、沙悟浄と玄奘三蔵の絵が描いてあり、生き生きとしてかわいい。これは明らかに当時の「唐僧取経」という民話に影響されたものである。また、それは明代呉承恩氏が『西遊記』[3]を書いたのにも確実でまちがいない実物的な証拠を提供した。そのほか、上海博物館の「金磁州窯白地絵黒花人物紋枕」（王家造）の上に、「崔鶯鶯が庭園で線香を焚く」という物語が描いてあるので、唐代の名著『会真記』が[4]装飾画として磁州窯磁器に現れたということがわかった。

上述した『西遊記』と『会真記』の模様枕のほかに、博物館で収蔵されている「元磁州窯白地絵黒花『李逵負荊図』枕」も、民話に取材したもので、施耐庵氏の『水滸伝』ができる前の元代『雑劇』（元代の康進之氏が収集して整理した）の貴重な史料からできたものである。そのほかに、「尉遅恭単鞭救駕」、「柳毅伝書」、「趙抃入蜀」[5]などの物語をもとにした元代絵画磁枕などが大量に磁州窯製品の中に現れてきた。そこから、

【1】葉喆民氏の「磁州窯書道の鑑賞」（邯鄲市陶磁工業会社が編集した『磁州窯研究論文集』と中央工芸美術学院が編集した『装飾芸術文萃』（北京工芸美術出版社1991出版）により。

【2】袭曰修氏が『陶説·序』で書いた言葉である。袭曰修氏は字が叔度であり、清代乾隆時代の進士で、礼部、刑部、工部の尚書を歴任。『石渠宝笈』『西清古鑑』などの名作編集に参加した。この成語は日本の古陶磁著作から「陶で政を知る」という意味が派生した。

【3】『西遊記』は明代の呉承恩氏の著作だと言われている。しかし、元代の呉昌齢氏が書いた『西天取経』という雑劇、元末明初の楊訥氏（本来の名前は暹）が書いた民間伝説『唐僧取経』二十四幕は後世に伝えられた『西遊記』と比べて、プロットが異なる。

【4】『会真記』は伝奇小説『鶯鶯伝』の別名である。「真」は「仙」の意味であり、ここで「美女」を指す。唐代詩人の元稹氏が『鶯鶯伝』を書いた。後の『西厢記』はそれに取材した。

【5】唐代将軍の尉遅恭氏（字敬徳）が唐王李世民を救ったという物語と、唐の文人柳毅氏が龍の娘に伝書して最後に結婚したという伝説は世によく知られており、今でも京劇で歌われている。『宋史·趙抃伝』に「趙抃、西安（今の浙江衢州市）の人、字閲道、殿中侍御史である。権勢の有無を問わず、弾劾する。正直清廉で、生活が簡素である。琴が上手で、亀と鶴が好きで、飼っている。四川へ赴任したとき、一つの琴と一羽の鶴だけを持って行った。」と書いてある。その後、趙汴氏は清廉な政治家の代表者となった。

このような物語りが庶民に親しまれていたことが分かった。また、このような日常用品が古い習慣を改めることにも、後世の人々を啓発するための焼き物装飾にも大きい役割を果たしたと分かった。

国外の有名な収蔵品の中にもその例がかなりある。例えば、日本東京国立博物館で収蔵されている「元磁州窯型山水人物図長方枕」の上に、「兪伯牙弾奏高山流水図」が描いてある。その図は渓流がちょろちょろと流れ、峰々がそびえ立ち、人物と景物の描写も入念で、古来より伝えられている「琴で友に会う」という物語である。またイギリスの大英博物館で収蔵されている「元磁州窯白地黒花紋四系扁壷」は、器形が大きく、高さが49センチで、頸部には花の模様が描いてあり、上腹部は黄色がかった白の雲竜文様が描いてある。その両側には 「司馬相如と卓文君」という伝統的な演劇のストーリが描いてある。そして「金鐙馬踏芳草地，玉楼人酔杏花天」という絶句が書いてある。瓶の頚部の一方には「羊羔酒」と書いてあり、反対側に「白山賈家造」と書いてある。それはほかの四系壷の中でめったに見られないものである。その磁器は伝統文化の演劇、詩文と歴史物語と書画芸術、および焼き物の技術を完璧に結び付け、器物の製造工場と用途を明示し、万人向けな芸術品になった。そして商業の宣伝にも役立っていた。このように実用性と芸術性をほど良く結び付けることができて、後世に、特に焼き物の装飾にとても良い模範を示した。このような絵画が大量に現れたのは、依然として元代戯曲の隆盛と山水人物画の発展と深い関係を持っていた。四系扁壷の造型は当時の少数民族の生活習慣、および対外貿易の需要に適応したものである。この方面での例証は遼、金、元代の磁州窯系焼き物から数多く挙げられる。

以上の論述は磁州窯磁器の製造、発展と変遷過程が反映できる。その造型の技法も装飾の技法も絶えない継承と革新の過程で高まってきた。職人たちは特に自身の特技と地方の風格を結び付けて適切な芸術加工を行わなければならなかった。モチーフの面でよく使われた模範図案をあきらめ、その代わりに清新活発な花鳥虫魚、山水人物などの図案を使っていた。また、詩文、書画、詞曲、成語などをテーマとして絵を描くほかに、古い規則を打ち破って、図案と中国画の間にあるかわいくて生き生きとした一種の新しい特徴を作り出した。このような絵付けは格別な生気に満ち溢れて、表情がいきいきとして輝いているので、民間技術の豪胆な風格と地方の特色を表した。例えば20年前に弟の葉広成[1]が磁県の東艾口窯を考察した時、 「思齊」と書いてある磁枕の残片を手に入れた。その書道が謹厳で雄勁なので、それが 「見賢思斉」という成語[2]の半分だと一見して分かる。磁州窯に「忍」、「忍事」、「清浄道生」、「衆中無語、無事早帰」、「有客問浮世、無言指落花」などのような消極的な遁世の文が書いてある器物はわりに多いため、このように人生をまともに目を前に向けて、積極的で前向きの儒家名言はたいへん珍しい。だから、著者はそれについて、1986年と1988年に2回日本と中国の香港で発表して、学者かたに重視、賞賛されてきた[3]。これと同じで、書道が普通で、臨水から出土の完

【1】葉広成氏は（1927-2004）邯鄲市陶磁工業会社の総エンジニアである。磁州窯の現代白磁を革新するため、五十年間ずっと鉱源を探し、古代窯跡を考察していた。死後、政府に「邯鄲現代陶磁の創始者」と称された。

【2】原文は『論語・里仁』にある。それが「見賢思斉焉，見不賢而思内自省也」である。

【3】日本の『東洋陶磁』1987-89VOL·17にある葉喆民氏の「磁州窯の新収穫」により。それは葉氏が東京青山学院大学及び香港中文大学での講演原文である。

璧な磁枕はあとで1点見た。その他の磁枕に書いてある唐詩は、たとえば杜甫氏の詩「細雨魚児出，微風燕子斜」（河南内黄県で出土した「金磁州窯白地黒花八方形枕」）と張継氏の『楓橋夜泊』「叶（月）落猿（烏）啼霜満天，江辺（楓）漁父（火）対愁眠」（上海博物館で収蔵されている「金磁州窯孩儿形枕」）などである。上に誤字が現れたことは新しい雰囲気に溢れるが、あるいはわざと原作を変えたかもしれないが、結局もとの詩と合っていない。それは伝統文学の傑作と工芸美術の逸品との関連が昔からあったこと、そして磁州窯の磁器装飾に根強くて幅広く影響したことだけ表していると言えよう。

このような誤字は、似ているが本物でない磁州窯の作品でよく見られる。他の地方窯から出土した文物の中にもその例がかなりある。河南臨汝窯の「金白地黒花八方形枕」に、唐朝末期の詩人汪遵氏の詩が間違えて書いてある。「秦築長城北（比）截（鉄）牢，番戎不敢過臨洮，焉知万里連雲色（勢），不及尭階三尺高」。[1]このような書き間違いの例は普通の磁窯職人の作品で別に不思議ではないが、磁州窯の金代磁枕の上に「漳濱逸人」と「黄山樵子」と署名している絵画作品が現れた。正確に推測すれば、それは一般の職人の作品ではなく、当時意気消沈した文人、あるいは戦乱から逃れて陶工の中に身を隠した文人の作品であろう。文人たちの絵画はほとんど山水人物で、境地が奥深く、書いた詩詞の書道は独特な雰囲気を持っている。一部の逸品は鑑賞する価値があり、知識人も焼き物の製造に参加したかもしれないので、後世の陶芸専門家に新しい道を切り開いてきた。

磁県中国磁州窯博物館で収蔵されている「金磁州窯題『如夢令』詞八棱形枕」にも、同様に誤字がたくさんある。しかし絶妙な詞の風雅も残っている：[2]

「為向東波（坡）傳語，人在玉堂深処。
別後（有）誰來？雪圧小橋無路。
帰去，帰去，江（上）一犁春雨。」

この博物館に「漳濱逸人造」の『朝天子』という詞が書いてある長方形の枕[3]もある。その上に次のように書いてある。

「得閑且閑，已過終年限。
寧交（叫）別人上高竿，
卻交別（別叫）他人看。
邯鄲長安，皆属虚患（幻）。
論漁樵，一話間。
江山自安，那裏也唐也漢。

左難右難，枉把功名幹。

【1】葉喆民氏の『中国陶磁史』第八章第二節の「磁州窯とそのタイプ」及び「図版8-60」（生活・読書・新知三聯書店　2006年出版）により。
【2】葉喆民氏の『中国陶磁史』第八章第二節の「磁州窯とそのタイプ」及び「図版8-45」（生活・読書・新知三聯書店　2006年出版）により。
【3】張子英氏の『磁州窯瓷枕』（北京、人民美術出版社　2000年）により。

煙波名利不如閑，倒大無憂患。
積玉堆金無辺無岸，限來時悔後（後悔）晩。
病患過関，誰救的（得）貪心漢？」

他に、彭城響堂山博物館で収蔵されている二つの「金磁州窯題詞長方形枕》の上に、どちらも『朝天子』という詞が書いてある。
「左難右難，枉把功名幹。
煙波名利不如閑，到大來無憂患。
積玉堆金無辺無岸，限來時悔後（後悔）晩。
病患過関，誰救得貪心漢？」
この2つの枕は、1つは大きく、もう1つは小さい。「漳濱逸人制」という落款が書いてある。書き間違いはまだ発見されていない。前述した磁枕の内容と多少違うが、この考えは当時の民間で広く流行したことが分かる。彭城で出土した磁枕の中に、この2つの磁枕と内容が似たものは１つある。その上に
「韓信功勞十大，朱閣（諸葛）亮位治（至）三台，百年都向土中埋。
邵平苽，盈亩種，
渊明菊，夾籬開。閩安樂，帰去来。（紅綉鞋）」と書いてある。
この詞も文人墨客によって作られ、職人に書き写されたもの、あるいは転写の誤りである。それは前述した二つの磁枕と同様に、当時の人々の消極的で悲観的な思想と世の中が嫌になって隠棲しようとする思想を反映するので、宋、金代戦争時期における社会生活と人民の感情を研究する時には、民間文学の不足を補う貴重な資料である。このような磁州窯の製品は挙げきれないほどある。その中で印象深いのは「元磁州窯題『山坡里羊」詞長方形枕」である。その上に以下の内容が書いてある。
「風波實怕，唇舌休卦（挂），鶴長鶴（何）短天生下。勧魚（漁）家，共樵家，從今莫説賢魚（愚）話。得道助多失道寡，漁（愚），也在他；賢，也在他。」
この詞はわざとうっかりと書いた誤字が「掛け言葉」のように見えるが、別に不思議ではない。ところが、枕の壁の両側に書いてある言葉は、王維氏の詩のように「詩に絵があり」、非常に優雅である。まるでもの静かで美しくまた物寂しい画面が人々の目の前に現れるようであるが、よく人に無視され見落とされる。一方に
「山前山後紅葉，溪南溪北黄花。
紅葉黄花深處，竹籬茅舍人家。」
もう一方に
「春将暮，風又雨，満園落花飛絮。
夢回枕辺雲渡事，一声声道不如帰去。」と書いてある。
その精密でない絵、あるいは紋切り型の俗っぽい絵と比較すれば、この詞はいっそう人をうっとりさせて無限な情趣が自然に増えた。
天津市歴史博物館の収蔵品に「金磁州窯白地絵黒花詩文枕」が一つあ

る。その上に「楼台側畔楊花舞，簾幕中間燕子飛。」と書いてある。上海博物館で収蔵されている「元磁州窯四系罐」の上に「春陰淡淡片雲低，晩報江頭雨一犁。轉過粉墻無故事，倚檻閑看燕争泥。」[1]という古詩が書いてある。罐の表側はこの詩によって飾られており、風雅な趣がある。同じ雰囲気を持つ逸品はいくつかある。それらの作品を見ると、目の前にいきいきとした優美な晩春画が現れてくる。また30数年前に、磁県滏陽河の沈没船で発見した「元磁州窯書詞句盤」の裏に「清風細雨，黄花紅葉」という8つの文字が書いてある。同じような風雅な趣に富んだものは窯跡で出土した二つの碗残片である。その1つには「煙寺晩鐘」、もう1つには「漁村落照」と書いてある。その言葉は簡潔だが、意味がはっきりしており、何の装飾もないので、読むと詩情に満ちあふれてうっとりする。それらが具体から抽象まで豊かな想像力を運用して装飾の目的を達成する絶妙な手本だと言える。

磁州窯の詩文磁枕の中で、最も当時の社会動乱が反映でき、「正史」の不足が補える作品は、重視と鑑賞に値するものがまだ2、3点ある。一つは磁県中国磁州窯博物館で収蔵されている「張家造」という印章のある「金磁州窯題詞長方形枕」である。その上には篆書、草書、楷書という3種類のフォントで混じって書いた「人月園」という詞がある。

「南朝千古傷心事，犹唱後庭花。[2]旧時王謝，堂前燕子，[3]飛向誰家。恍然如（一）夢，仙肌勝雪，雲（宮）髻堆鴉。江州司馬，清（青）衫淚湿，[4]同是天涯。」

考証によると、この詞の作者は宋代の呉激氏[5]だそうである。彼は使節として金朝に行って、勾留された時、燕山張総侍御の宅宴会で、宋宣和殿小宮姫のもと侍女が歌っているのを見た。その声が鬱憤でかわいそうで、感慨を覚えてこの詞を作った。この詞は当時民間で伝えられており、磁州窯の職人によって磁枕の上に引き写されて、現在まで保存されてきた。今日読んでも、感嘆がいっぱいである。呉激氏は米芾の娘婿で、米風書道が力強く豪放で重視されることと一緒に考えたら、（前文で述べたように、磁州窯の磁瓶に斜めに書いてある「仁和館」という字が米氏の親子の書道に似ると明の陳継儒が指摘した。）、また「燕趙多慷慨悲歌之士（燕と趙に悲憤慷慨の士が多い）」という古来の成語と一緒に考えたら、この詞は同様に当時当地の人々の気性と芸術鑑賞の要求に合っただろう。

そのほかに、日本で収蔵されている非常に珍しい「宋磁州窯類型題詩文三彩長方枕」[6]と現在アメリカで収蔵されている「磁州窯型白地掻き落し題詞腰圓形枕」がある。前者に刻んである文字は以下のようである。

「時難年荒事（世）業空，兄弟羈旅各西東。田園寥落干戈後，骨肉流離道路中。吊影分為千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月応垂涙，一夜郷心五処同。時餘游穎川，聞金兵南竄，觀路両旁，骨肉滿地，可嘆可嘆。為路途堵塞，不便前往，仍返原郡。又聞一片喧嘩，自覺心慌，思之傷心悲嘆。“在家千日好，出門一時難。”只有作詩，少覚心安。余困居寒城半載，同友修耽（枕）二十有餘。時在紹興三年清和[7]望日也。」

【1】この詩の作者は未詳。蘇東坡氏が書いた『浣渓紗』の「風圧軽雲貼水飛、乍晴池館燕争泥。……。」と境地が似ている。

【2】「後庭花」というのはもともと唐代の教坊（古代宮廷音楽を管理する部門で、唐代に初めて設置されて、清代の雍正時代に廃止された）の曲名であった。本名は「玉樹後庭花」で、南朝陳後主（陳叔宝）が作った曲の一つで、内容は妃嬪の美しさを賛美するものである。この詞はこのことについて言っている。

【3】「王謝」とは六朝時代の王導と謝安の二つの豪族を指す。唐代劉禹錫氏の『烏衣巷』にある「旧時王謝堂前燕、飛入尋常百姓家」という文は人々に伝えられている。この詞で使われた典故が正にそれである。

【4】「江州司馬」とは唐の詩人の白居易氏が「江州司馬」に左遷されたことと「琵琶行」という名作を指す。

【5】呉激氏は字が彦高で、号が東山である。米芾氏の娘婿である。詩が上手で、書道と絵画が優れており、米芾書道の真髄を得た。「楽府」に精通し、言葉遣いが清新で美しい。宋の命令で使節として金に行って、勾留され、翰林侍制と任ぜられた。皇統二年深州に就任し、三日後になくなった。『東山集』がある。

【6】『文物』1963年12号のカバー裏側により。

【7】唐白居易の『初夏閑吟兼呈韋賓客』に「孟夏清和月、東都閑散官」という文があるので、後に旧暦四月の別名となった。

後者の枕の正面に類似した文字が刻んである。記録は次の通りである。

「時難年荒世業空，兄弟羈旅各西東。田園寥落干戈後，骨肉流離道路中。吊影分為千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月応垂涙，一夜郷心五處同。余游于穎水，聞金兵南退，觀路両旁，骨肉滿地，不覚涙下。為路途堵塞，未便前往，仍返原郡，作詩一首。時在紹興紀元春二月朔日也。黄山樵子並題。」

この2つの枕は、器形も時間も違うが、作者のいわゆる「作詩」は、実際にはどちらも先人の詩を引き写したのである。原物ではなく写真だけを見たので、本物かどうかまだ確認できない。文字だけから見れば、前の枕

を例としていうと、詞の前の八つの文は唐代の白居易氏の詩を書き写したものであり、後の「在家千日好，出門一時難」という文は民間のことわざで、それによって戦乱の中で死亡の悲惨な光景と旅行中の郷愁にかられる気持ちが表されている。紹興3年を南宋の年号としたら、そのときがちょうど金朝天会11年（西暦紀元1133年）である。「穎川」の一番早い管轄地域は陽翟つまり今日の禹州市にある。その管轄地域は河南登封市、宝豊の東、新密市の南、尉氏、郾城の西、葉県、舞陽の北の辺りである。唐の時にまた長社と改名して、即ち今の許昌市である。[1]この磁枕からふるさとを懐かしく思い、戦争を恨み、旅行中にとどまっている苦悶した作者の気持ちが見られるとともに、その産地が邯鄲、磁県辺りの磁州窯ではないことも見抜くことができる。上述した禹州、宝豊、登封、新密辺りは地方窯跡が随分多く、唐宋から磁器の生産で有名になった。そして、どの窯でも磁州窯系の作品が作られた。[2]後者の磁枕の上に「黄山樵子」という題名があるが、磁州窯の磁枕には題名がよく見られるからといって、それは必ず磁州窯のものだとは限らない。かえって、それは後代の人がその名で盗作したものであるかと疑われている。もう1つの不思議な所はこの2つの磁枕の記録時間が異なっていることである。前者は南宋の紹興3年で、後者は明確に明示されていない。前者には 「清和」（旧暦の夏の4月）、「望日」（旧暦の15日）とはっきり書いてあり、後者は「春二月朔日」（旧暦の一日）なので、明らかに異なっている。そして、前者の「聞金兵南竄（奔逃），……可嘆可嘆」という文と、後者の「聞金兵南退……不覚涙下」という文が記録した情景を比較すると、一つは「竄」（逃げ回る）、一つは「退」（敗退）となっている。周知の通り、その時金の兵士は北方から出発して南方に進撃したので、逆方向の南方に敗退したことがあり得ない。

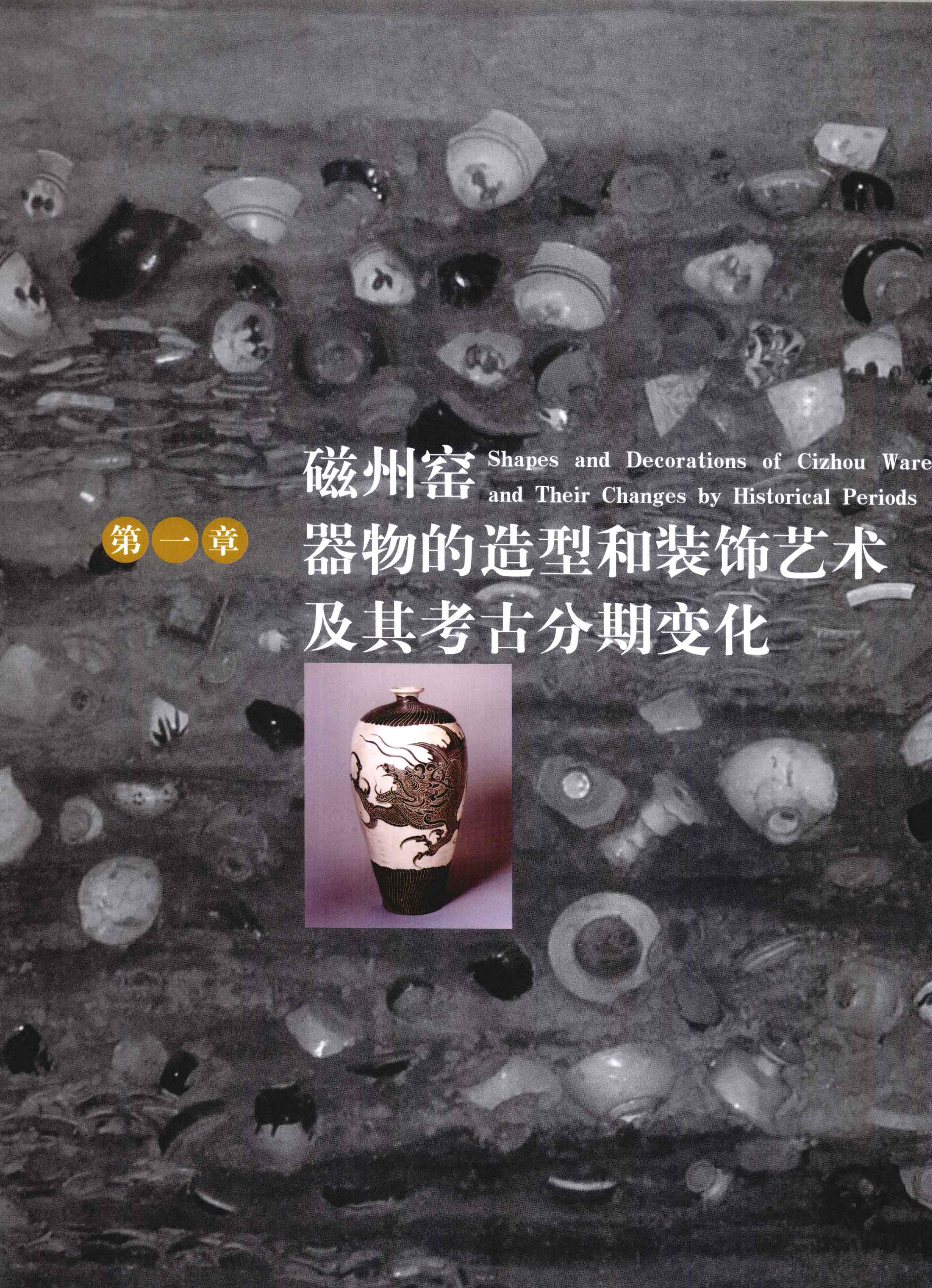
こんな矛盾はどう説明するのか。従って、後者の磁枕は疑問点が非常に多くて、また後で実物の観察を行ってから質疑しよう。[3]

上述のように書道、詩詞で装飾した壷、罐、瓶、枕、盤などの磁州窯磁器は、すべて重視に値する貴重品である。それらは磁州窯芸術のレベルと特徴を十分表しているだけではなく、その上、美術史と文学史の不足を補うことができるものもあるので、とても高い鑑賞価値を持っている。

【1】『辞海』（上海辞書出版社　1999年版）の「穎川」という条目により。

【2】葉喆民氏の『中国陶磁史』（生活・読書・新知三聯書店　2006年出版）の「第八章　宋代陶磁の歴史高峰」により。

【3】一般的にいうと、古陶磁の鑑定はその造形、文様装飾、壁の釉と印などによって真偽を判断する。その書道などを詳しく考証して、当時当地の状況と時代特徴と結び付けて判断できれば、疑問解決に役立つので、重視すべきである。



第一章

磁州窑器物的造型和装饰艺术及其考古分期变化

Shapes and Decorations of Cizhou Ware and Their Changes by Historical Periods

第一章　磁州窑器物的造型和装饰艺术及其考古分期变化

马忠理

第一节　磁州窑器物实用丰富的造型艺术及其考古分期变化

磁州窑是民窑杰出的代表，是河北省四大古瓷窑之一。[1]它位于河北省邯郸市磁县和峰峰矿区的漳河、滏阳河流域，早在北朝时代就生产青瓷，五代末宋初开始生产白瓷等，至今仍生产陶瓷（图1-1，见本书“磁州窑综述”P017图11）。它的产品，是从民间生活和市场需要出发，利用本地蕴藏丰富的原材料，“粗料细作”，并十分注重器物的结构、造型的美感和规范性。磁州窑器物造型不仅具有制作拉坯成型的朴实风韵，又注意造型支烧的方便和生活实用功能。因为人们的实际生活多种多样，各地市场需求不同，人们的生活和情趣也不同，故磁州窑器物表现出十分丰富的器物品种和器物型式的变化；同时这些不同的造型，又是因为不同的制造工艺和支烧窑具等形成的，有拉坯成型、模制成型（可分手工托坯和明清时模制注浆成型）和手捏塑成型等。

一、磁州窑器物各时代造型的种类

磁州窑产品主要供广大民众实际生活所需，从考古调查中得知，这里北朝至隋唐时，在北贾壁窑、临水窑生产青瓷，这时的器物造型简单、品种很少，其产品器物以大、小青瓷碗为主，约占其总器物量的90%以上，其次是青瓷高足盘、钵、罐、小瓶、多足砚等。宋以后以生产白瓷、黑瓷为主，品种多而不单一。

从观台窑的三次考古发掘中得知，观台窑第一期：为五代末至北宋早期。以碗为主，其数量占总产品的90%，碗的造型多达11型，还有盘、炉、灯，其他枕、钵、盆、罐、瓶、小玩具、小动物等等，数量较少。器物的釉色以白釉为主，其次是黑釉，包括由黑釉窑变的酱釉、豇豆红釉，还有少量青瓷，总的特点是器型较少、个体较小、纹饰简单，有的器物造型和纹饰是仿金银器的。

观台窑第二期：为北宋中期经宋末至金初。除延烧一期器物外，又出现一些新器物造型，罐、灯、碗的型式更加丰富了，还发现少量仿南方建窑、永和窑的盏、碗、小罐等，仿北方定窑的碗、盏、大小盒、小粉盒、小注壶、注碗等器物，器型渐多，个体渐大，纹饰较前丰富。

观台窑第三期：为金前期至金末兴定三年元军占领彰德府以前。器物造型、纹饰都发展到鼎盛阶段，不仅有碗、盘、枕、瓶等，还出现众多的新器型，新器

【1】河北省四大古瓷窑：河北省定窑、邢窑、磁州窑为三大名窑。在1997年中国古陶瓷研究会年会上，河北省文物研究所公布了新发现的井陉窑，出土了十余件金代碗、盘的精美完整的模具及大量的瓷片、窑具等，故合成河北省四大古瓷窑。见《文物春秋》1997年增刊。朱威：《耿宝昌、陈华莎谈井陉窑新发现——河北三大窑变为四大窑》，《中国文物报》，2001年1月7日。

物的出现也是各阶段最多的。仿定窑器物数量大增，且品种增加。磁州窑以上三期均以观台窑为主，第三期包括了滏阳河流域的临水窑和少量彭城窑出土的器物。

观台窑第四期：从金末经元到明初。除白釉碗、盘和黑釉碗、盘、大罐、大坛等大量增加外，其他各种器物品种均大量减少，从制瓷的装饰艺术上看，有明显的衰退现象。但白地黑绘装饰则突飞猛进地发展，也出现了少量新的器物品种，如白地黑绘龙凤纹大坛、书字和绘花的四系瓶、白釉和黑釉书“内府”瓶、鱼藻盆、云雁纹盆及大量的黑釉碗、桃心盘等。特别是白地黑花绘历史故事、绘元杂剧、书元曲的长方形枕，数量多，装饰丰富，一枝独秀。仿钧窑的碗、盘、炉等器型大量出现，仿定窑、建窑的器物逐渐减少。磁州窑第四期由于配合彭城窑城建工程进行了考古发掘，并在元代层有较丰富的收获，所以磁州窑第四期的分期，包括观台窑和彭城窑诸窑出土器物。

磁州窑第五期：这时期漳河流域观台、冶子、东艾口、贾壁等11处窑址全部停烧，滏阳河流域的诸窑仍继续生产。虽彭城窑、临水窑（西区）进行了考古发掘，但均未进行整理和分期研究，所以磁州窑第五期的工作只能以彭城窑、临水窑为主，其时代为接续观台窑第四期后的明前期经清朝到民国初期，即15世纪到20世纪初。由于景德镇青花瓷冲击北方陶瓷市场，所以明、清磁州窑窑业不如元代第四期规模大，更不如金代第三期制瓷业繁荣。当然也有短暂的发展高峰和器物新品种出现，特别是磁州窑明代新设“官窑四十座”，“官坛厂”直接生产官府所需的坛、瓶等器物，《格古要论》中记载了明初磁州窑器物的简况。明万历十五年，彰德府推官张应登在其《游滏水鼓山记》碑上，对彭城窑有如下记述：“彭城陶冶之利甲天下，由滏可达于京师。而居人万家……岁输御用者若干器，不其甲天下哉？”（图1-2）又据《大明会典》记载：“明代在彭城镇设官窑四十余座，岁造瓷坛堆集官坛厂，舟运入京，纳入光禄寺。明弘治十一年，进贡于皇家之瓶、坛达一万一千九百三十六个。”清光绪末年磁州窑开始生产青花瓷，磁州窑典型的装饰白地黑花渐渐失去了昔日的辉煌。



图1-2 《游滏水鼓山记》碑文拓片

二、磁州窑器物造型的美学特征

磁州窑器物的造型不仅满足了广大民众实际生活的需要，而且符合人们的审美需求。如生活实用品碗、盘、罐、瓶、壶、钵等均如此，其中以梅瓶最为突出。梅瓶就是“实用功能与视觉美感的统一体”。其造型具有磁州窑器物特有的美的形式，小口，丰肩，长腹，收足，整体挺拔、秀丽、丰满。各种造型的梅瓶或丰肩、收腹，或溜肩、鼓腹，或圆肩、矮腹，均为“努力追求功能形态的同时，巧妙地将器物主体的重心部位上下移动，形成一条有弹性的曲线。并使器体从盛体的最大直径处竭力向上，足部位收敛，与主体形成强烈的对比，构成一种饱满而又臃肿、挺秀而又雍容大方的体态，呈现出那么一种乡土气息和古朴的美。这种将实用功能与视觉美感相结合的范例，也正是磁州窑器物造型的成功之处”。磁州窑的匠师们，在拉坯时已想到此器物的实用性和人们的审美需要，渐渐使产品趋向其合理性与美的结合，正如魏之騟先生指出：“以梅瓶为例，在器物形体构成上，在大小、高低不同的规格中，高与宽的比，大多近似于黄金比的平方根矩形，由于它是含有无理数比率的实际应用，因而取得了合理的审美

【1】魏之瑜：《磁州窑艺术初探》，见《磁州窑研究论文集》，第一集，27~39页。

性。”（图1-3）“器物造型在轮廓形象中，都包含着一条从最大直径处向收敛的口、足部饱满而流畅的相似的曲线，并均在主要的显见的功能部位上。以这条基本线型为基础，从而构成了磁州窑器物的典型性和程式化的造型特征”。[1]

磁州窑器物造型符合人们的审美需求和实际生活应用，人物的造型，姿态更加优美、传神。如观台窑金代层出土的母亲抱婴模范：母亲低头注视着怀抱的婴儿，婴儿抬头望着母亲，母子眼神相交时的喜悦神情与母子之爱，有着无限韵味。

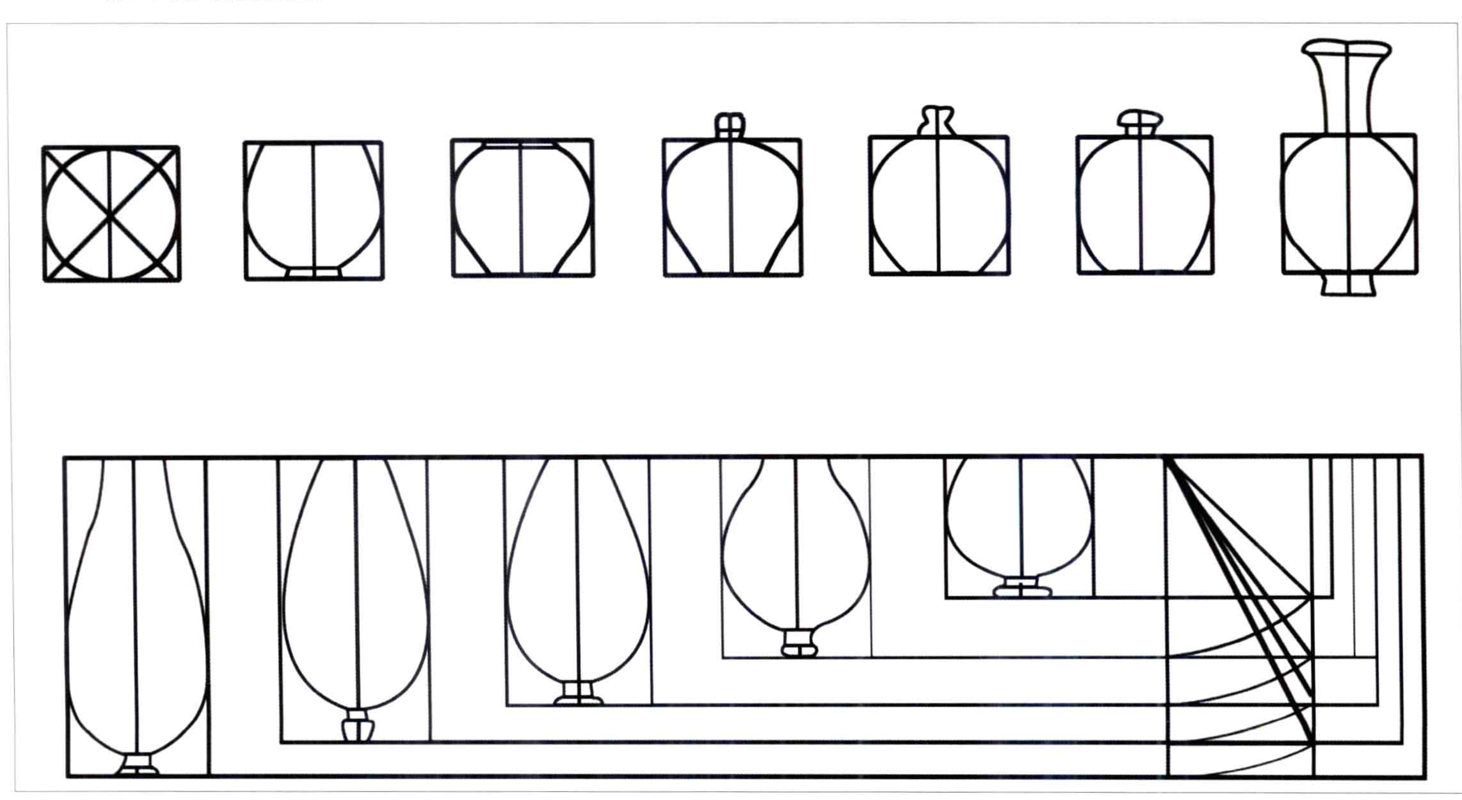
又如三彩伽棱频迦：观台窑发掘，金代层出土。伽棱频迦是印度佛教中“菩萨”的音译，意译为“妙音菩萨”或“妙音鸟”。人首鸟身，立于脊饰的筒形底座上。面相圆润，眉间有白毫，卷发中分，有圆形耳饰。体态丰腴，腹以上为人形，双手合十，袒胸戴简洁项饰；其下身则为鸟身，着窄袖开襟襦衣，双肘挽飘带形披巾，肩后有双翅，长尾上卷羽毛，似凤尾，长足似鹰的力爪，紧抓底座。造型生动，把一位佛教的“妙音菩萨”的风韵充分地表现出来。（见本书下卷，第三章P074）

三、磁州窑器物造型的时代变化和分期

以《观台磁州窑址》所分的四期为基础，结合彭城窑1999年和临水窑2001年考古发掘出土文物的初步研究成果，对磁州窑前四期和暂定明、清、民国第五期的各期特点进行综合分析。

生产北朝青瓷的贾壁窑、临水窑（生产青瓷区）未做考古发掘工作，暂不列入磁州窑分期之内，但仍收录少量磁县北朝纪年墓葬和贾壁窑、临水窑的北朝的青瓷等。

图1-3 瓶、罐造型黄金比



如青瓷龙柄凤首壶：1975年磁县东槐树村北齐武平六年高润墓出土。造型生动，釉色润泽，青而泛黄，光亮有流动状，胎较白。盘口，细长颈上有三道深弦纹，圆肩，鼓腹，下腹收近底微外侈，平底。壶柄上端为口衔盘口的龙头，另一侧有凤首，相当于壶流，但不与壶内相通，壶肩部两侧各有两个方形圆孔系。（见本书下卷，第三章P011）

青瓷刻覆莲盖罐：磁县东槐树村北齐武平六年高润墓出土。青釉润泽泛黄，光亮有流动状。小口微敞，沿外卷，短颈，丰肩，鼓腹，下腹收成平底，罐肩部刻划覆莲瓣，罐腹与肩交界处饰凸棱双弦纹，下为素面。罐盖弧壁覆盘形，覆莲瓣，顶饰有宝珠钮。（图1-4①）

青瓷高足盘：磁县东陈村二号北齐尧竣墓出土。釉色较淡，造型似浅盘豆，盘下一高圈足。（图1-4②）

青釉深腹碗：磁县东陈村一号东魏尧赵氏墓出土。尖唇，直壁，深腹，实足。制作精细，釉色润泽，内满釉有三支烧痕，外釉至足上部，近底微露青白细胎。（见本书下卷，第三章P007）

青釉蜡烛台盆：磁县东槐树村北齐武平六年高润墓出土。共出土两件青瓷蜡烛台。满青釉，大盘正中有一粗管，出土时尚存残蜡，盘下有大圈足。（见本书下卷，第三章P010）

酱釉丰肩四系罐：磁县东陈村一号东魏尧赵氏墓出土，共出土两件，另一件稍残。满酱褐釉，上浓下淡，胎呈土黄色。敛口，圆唇沿外折，沿面略凹，肩部丰满并有四系，最大径在肩腹之间，深腹下腹收，平底。（见本书下卷，第三章P005）

冯先铭先生1957年调查了贾壁窑，曾认为是隋代青瓷窑。但1975年发掘的磁县东槐树村北齐武平六年高润墓中出土的二型青瓷碗，与贾壁窑的青褐釉碗相同，而二型碗与临水窑的口部有化妆土的碗相同。如青瓷碗标本两件，左为贾壁





图1-4
① 青瓷刻覆莲盖罐
② 青瓷高足盘



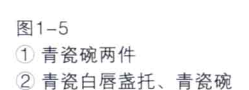



图1-5
① 青瓷碗两件
② 青瓷白唇盏托、青瓷碗

窑考古调查采集标本的青瓷碗，右为北齐武平六年高润墓出土的一型青瓷碗，两件青瓷碗的造型、支烧和釉色均相同，说明它们时代相同。在北齐武平六年高润墓发掘报告中曾指出，该墓出土的一型青瓷碗与贾壁窑的青瓷碗相同，其二型青瓷碗与峰峰矿区临水窑的青瓷碗相同。（图1-5①）

观台窑考古发掘的早期地层也发现了青瓷。与一般青瓷有差别，釉色近于贾壁窑的青褐与青绿之间似耀州窑的青瓷器，主要在观台窑第一期，器型有碗、罐、瓶、盏托、行炉等，其造型和支烧均与同期的白釉瓷器完全相同，到第二期仅存有少量青瓷，第三期不见这种青瓷。

如青瓷白唇盏托、青瓷碗：青瓷白唇盏托，上部为白唇，深腹，杯形托，有粗砂白芒口，下连八曲花瓣边托盘，盘沿微上翘，底为直圈足，挖足过肩。沿以上青釉光泽，青瓷釉呈青绿色，积釉处呈褐绿色，托盘面下无釉，以便叠装烧。青瓷碗，圆唇，腹整斜直，稍内曲，圈足外撇。碗内外满青釉，裹足刮釉，釉呈绿黄色，木光。碗内有三足圆垫饼支烧痕。时代均为观台窑第一期，五代末至北宋早期。（图1-5②）

磁州窑第一期：以观台窑第一期为代表，从宋初太祖、太宗到仁宗、英宗朝，可早到五代末，即从10世纪中期（955）到11世纪（1067）。

据目前考古发掘和考古调查资料，观台窑、冶子窑发现了第一期的文物，北贾壁窑、临水窑亦发现少量第一期的文物。

此期磁州窑器物以日常生活用品为主，器型较少，造型古朴，装饰纹样少而简单。釉色以白釉（化妆白瓷，下同）占绝对多数，黑釉包括酱釉、豇豆红釉均较少，还发现少量的青釉瓷。因这时是由烧柴向烧煤的过渡阶段，匣钵尚未普遍使用，口径10厘米上下的小匣钵很少。白釉微泛浅青绿色，胎色白中泛土黄或浅灰。

此期磁州窑器物以百姓生活用的碗、盘为主，占整个器物总数的90%以上，早期比例大，晚期比例逐渐减少。观台窑第一期的白釉碗共有11型。碗尽管有敛口、侈口、尖唇、肿唇、折沿、荷口等不同口部造型，但碗与盘内均因放置三足圆垫饼支烧，故而把碗、盘内底制的平且宽，致使烧好的产品内底均残留有三枚较大的疤痕。白釉、黑釉器物以素面为主，白釉碗、盘、小罐和行炉等，发现少量釉上带绿斑、三叶纹、酱黄彩、绿彩旋子纹、褐黄彩麦穗纹等装饰。

如白釉带垫饼碗：观台窑发掘出土，两件小碗和两片三足圆垫饼烧连在一起，最上面一件是白釉带绿彩的小碗残片，其下有一三足圆垫饼，再下是白釉碗残件，碗下烧连的三足圆垫饼当是其下碗内的垫饼。通过这一标本，可以清楚地了解观台窑第一期的碗、盘是如何支烧的，同时也知道了观台窑第一期的碗、盘内三枚疤痕

出现的原因。碗、盘内这三枚支烧疤痕，是观台窑第一期碗、盘的重要时代标志之一。（图1－6）罐、行炉及枕上有的带珍珠地纹。黑釉器多为素面，少量小罐、小碗有白唇装饰，还发现少量黑釉行炉剔三角纹的残片。青釉瓷虽数量很少，但其多数装饰有不同纹饰，有印莲花纹、刻仰莲瓣纹、刻缠枝纹、划缠枝纹、剔缠枝纹等，其造型和支烧方法均与第一期白釉器完全相同。

图1－6 白釉带垫饼碗

还出土一些制瓷器械的构件：

如白釉“轴顶器”和“荡箍”：由于碗、盘、罐等器物均为拉坯成型，故发现拉坯辘轳车上附件。这是拉坯陶车的部件，亦称“轴顶器”（即相当于今之“压力轴承”）。“轴顶器”器内制作精圆光洁，施白釉，扣在陶车主轴顶和大轮盘之间，以使大轮盘便于转动；器外一般不施釉，有六棱、八棱、十二棱的，以便固定。发现于观台窑第一期和第二期、第三期，在第一期还出土一残件有使用痕迹。

白釉“轴顶器”：完整，外粘落砂，发现于观台窑第二期，内有白釉光洁，外有十二棱，有落砂。（图1－7①）

白釉“荡箍”残段：相当于今之“轴套”，第一期、第二期、第三期各有一件标本，一般外径在12厘米~13厘米、内径8厘米左右。只内面施白釉，另外三面不施。套在陶车主轴的中上部，以使陶车主轴稳固。（图1－7②）

仅发现一件青瓷釉“荡箍”，其余全是白釉。彭城窑明、清时期尚未发现这种器物，也可能全改为金属器件了。

磁州窑第二期：以观台窑第二期为代表，从宋中期以后，即宋神宗、哲宗经徽宗至金完颜亮天德元年之前（1068~1148）。

在磁州窑的17处窑址中，除上述第一期的4处窑场外，到磁州窑第二期又增加了东艾口窑、观兵台窑、荣华寨窑3处，共7处窑场。

此期器物的产量和品种均迅速增加，前期大型器物很少，此期开始渐渐出现大型器物，如花口长颈瓶、矮腹瓶、筒形罐、深腹钵、白釉大盆等。瓷枕的数量和种类大增，如白地卧虎枕、珍珠地卧虎枕、珍珠地划文字叶形枕、珍珠地划仕女叶形枕、白地黑剔花叶形枕、八角形枕、丰肩大瓮等。装饰工艺发展，装饰品种逐渐增多。

此期窑炉构造和装烧工具也随着瓷窑由烧柴到烧煤而改进，出现盆形匣钵和长筒形匣钵。碗、盘的支烧方法改为更省料且美观的小三角支钉，碗的造型则由第一期的平而宽的内底，渐渐变为圆底。如白釉小三角形支钉支烧碗：此标本出土于观台窑第二期，既可见第一期碗内底平状态，又可以清楚地看到碗内残留五

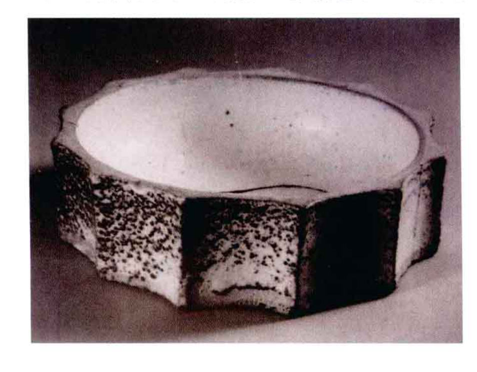
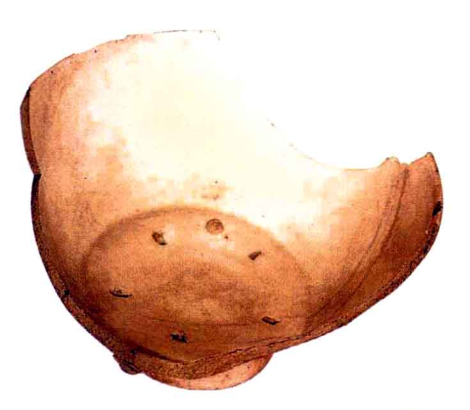




图1－7
① 白釉“轴顶器”
② 白釉“荡箍”


图1-8 白釉小三角形支钉支烧碗标本

枚小支钉痕。（图1-8）与第一期烧柴白釉略泛浅青绿色不同，白釉为微泛乳白色。碗、盘内划花纹饰丰富。白釉器虽仍占多数，青瓷逐渐消失，但黑釉增加，特别是新出现少量仿定窑器物，如仿定白盒、瓶、注碗、黑碗以及仿建窑碗等。到此期后段又出现少量低温黄、绿釉小件器物等，使整体器物中白釉器所占比例减少。

磁州窑第三期：以观台窑第三期为代表，从金代的天德元年至金后期的金宣宗兴定三年，即元军攻占彰德府磁州止（1149~1219）。

由于市场对磁州窑瓷器的需求增加，此期磁州窑场数量又有新的发展，新发现南莲华窑、彭城窑、常范庄窑址3处，合计10处窑场。

此期磁州窑器物造型极为丰富，新器型出现最多，装饰工艺和装饰品种大增，是观台窑的繁荣时期。观台窑一带地处金兵南下路线之西数十里的半山区。从1987年考古发掘地层情况分析，如T5⑨与T5⑤等并无大的阶段空白区别，而是基本相连续的。也可以推定，观台窑一带未遭到金兵南下拉锯式的争战破坏，加之金朝定鼎中原以后，特别是海陵王时期采取安定生产生活、发展经济等一系列措施后，到金世宗大定年间，经过金初的发展，南北修好，“群臣守职，上下相安，家给人足，仓廪有余……号称‘小尧舜’”[1]。这时河北经济得到恢复和发展，因临水窑、定窑、邢窑等瓷窑遭到宋、金战争的破坏，而地处太行山东麓的观台窑一带窑业仍在进行生产，补足因市场上一时缺少瓷器的空缺，悄悄地发展起来。金朝的河北、河南等地缺铜，《金史·食货志·一》记载“民间禁铜甚至，铜不给用，渐兴窑冶。”原来以铜器为主的供器和陈设器等，渐渐以瓷器代之。在1987年发掘的观台窑Y3内堆积，十分丰富，出土了大批的素胎器、母范和模范。如素胎划“天德四年”款佛龛，当是三彩佛龛底部的半成品。（见本书下卷，第三章P115）说明观台窑的制瓷业在从金海陵王完颜亮到金世宗完颜雍时代已有了很大发展。

金代地层出土的新器型大增。如白釉碗，新出现10型23式，比第二期和第四期新增型式之和还多。其支烧工具仍用第二期的三角小支钉，以长筒形匣钵正置装烧，碗、盘内底仍留下4~5枚小支钉痕。此期虽仍以白釉瓷器为主，但因仿定器、黑釉器、低温绿釉器、黄釉器及三彩器增加，白釉器比例相对减少。出土不施白化妆土的白仿定器由宋末的七千片增加到万余片，新出现了仿定高足支钉碗、唾盂、大盒、小盒、小瓶、小罐、钵、香熏等器型。黑釉器类也有新的器型和品种，如精美的粉凸线纹小口梅瓶以及双耳凸线纹大罐、钵等。模范具的90%出土于此期，低温绿釉、黄釉、三彩器、素胎器的比例增加也很多。素胎器的

【1】据《金史》记载，到金世宗完颜雍时，“即位五载而南北讲好”，在他执政的近三十年间，“群臣守职，上下相安，家给人足，仓廪有余……号称‘小尧舜’”。见《金史·世宗纪》，标点本，卷六，204页。

80%、三彩器和建筑脊饰的75%以上，均出土于金代层。如三彩伽棱频迦、绿釉小罐、素胎器摩竭以及多种型式的素胎炉、素胎熏炉和大量多种型式的素胎枕。

磁州窑第四期：以观台窑第四期和彭城窑元代层出土文物为代表，从金末兴定四年（1220）元军攻占河北磁州次年开始，经元朝、明初洪武，到明建文年间（公元14世纪末）。

此期由于宋代官窑的相继停烧，有些民窑亦因战争和天灾等原因而停烧，磁州窑生产在数量上补充了市场需要，并有较大的发展。磁州窑窑场在元代新增加了青碗窑、白土窑、申家庄窑、富田窑、二里沟窑、河泉窑等6处窑场，使磁州窑窑场由10处扩展到16处。由于市场的需求量加大，除窑场数量大增外，各窑场的窑炉亦变大，观台窑发掘的宋、金、元共10座烧瓷器的窑炉中，以元代的八号窑为最大，总长8.35米，宽6.8米，残高5.03米；窑床长 2 .73米、宽5.64米。而宋、金时代的窑炉，其窑室内窑床一般在长1米~2米、宽2米~3米左右。炉条亦作了较大的改进，由废匣钵加废窑柱搭架，变成特制的专用耐火材长炉条。二号窑总长6米，宽3.23米，残高2.85米；窑床长1.72米、宽2.86米。从宋代中期开始，磁州窑逐渐以煤为燃料，宋、金窑门的右或左边有小煤堆。二号窑的进风口加煤时失落有原煤，其中最大的原煤块有18厘米，火膛中全是煤灰渣和少量未烧尽的煤核等。三号窑总长7.36米，宽4.17米，残高3.12米；窑床长2.3米、宽3.56米。三号窑的窑门结构很特殊，以早期的窑柱搭起人字形拱，总高2.22米，宽0.4米~0.7米。观台窑发掘出的大碾槽由条形青石砌成，圆环形，直径8.75米，槽宽1.15米~1.21米。发掘出土时，已有部分槽边石被后期移作砌水渠用。从槽内外大量的“碱石”颗粒可知，此大碾槽是碾制“碱石”，即化妆土等原料的大碾槽。在发掘工地附近又发现了石碾砣和碾槽中心固定构件，均是质地坚硬的黄褐色砂岩。（图1–9）





图1–9①	图1–9②	图1–9③
图1–9④	图1–9⑤	图1–9⑥

图1–9
① 87HGT12 Y8全景照片
② 87HGT5Y2全景照片
③ Y2窑门进风口加煤时失落的煤堆
④ 87HGT5Y3全景照片
⑤ Y3窑门结构全景照片
⑥ 石砌大碾槽





图1–10 白地黑花鱼藻纹盆



磁州窑第四期的窑体加大，窑炉结构和大炉条改进，燃料煤普遍使用，器物支烧演变为更加便宜、廉价、简单的“砂堆”，装烧窑具出现更大、更厚的长筒形大匣钵。这些因素使其每窑瓷器产量大增。

虽然这一时代生产的器物数量大增，但装饰品种和装饰工艺却大大减少，如剔、刻、划、印、雕塑等装饰工艺很少见到，以毛笔书绘的装饰技法占了绝对多数，并发现了大量的白地黑绘和书写的精品器物。

如白地黑花鱼藻纹盆：内壁绘二组双弦纹，其下绘细曲线纹，盆心双弦纹内绘鱼藻纹，尚显六枚支烧痕。此盆的造型、纹饰，特别是鱼藻纹与磁县南开河村元代一号沉船所出土的白地黑花鱼藻纹盆十分相似。（图1–10）白地黑花鱼藻纹盆各地出土较多，鱼的游姿亦多种多样。还有绘云雁纹、花草纹的，绘人和动物的极少。

白地黑花元杂剧图长方形枕：枕面长方形，边框线内有如意头形开光，开光外有地纹和五瓣梅花朵。开光内绘五个人物，均着汉族服饰，头戴硬或软角幞头，正中和右边第二人着花袍，手舞足蹈、屈膝踏脚，正在表演，右边第一人手执“打板”，左边第一人双手捧牙笏，左边第二人手执大扇。此枕底部有“古相张家造”窑戳。是金代末年即明昌三年之后的器物。枕前侧绘折枝梅花。（见本书下卷，第三章P236）山西侯马“大金国大安二年”墓后壁砌出一舞台，台上有五名演员，正在以各种姿态演戏，亦着袍、戴冠、执牙笏、执扇等。这五个人的面部雕绘工致，表情逼真，正在舞台上做戏。但到底表演的是什么内容？什么剧种？目前还弄不清楚。但与上述瓷枕上的演出场面基本相同。

白地黑花书〔朝天子〕重头曲长方形枕：落款为“漳滨逸人造”，枕面开光内书十二行，每行五至十字：（见本书下卷，第三章P271）

得闲且闲，已过终年限。

宁交（叫）别人上高竿，却交（叫）别他人看。

邯郸长安，皆属虚患（幻），论渔樵一话间。

江山自安，那里也唐和汉。

左难右难，枉把功名干。

烟波名利不如闲，倒（到）大无忧患。

积玉堆金无边无岸，限来时悔后（后悔）晚。

病患过关，谁救的（得）贪心汉？朝天子。漳滨逸人造。

白地黑花书〔落梅风〕元散曲长方形枕：磁县东武仕水库工地出土。水库西邻即今河北省邯郸市峰峰矿区，故此枕是彭城窑所产。枕前侧绘墨竹，后侧绘折枝牡丹花，底面有竖式“李家造”窑戳。枕面开光外四角绘五瓣梅和地纹，枕面开光内楷书六行，每行三至八字，末行书正楷〔落梅风〕元散曲曲牌：

愁如醉，闷似痴，闷和愁养成春睡。

珠帘任谁休卷起，怕莺花笑人憔悴。

此枕书写工整的楷体，绘画亦极精细。据此枕的造型、纹饰、窑戳及出土地点，应为滏阳河流域的元代彭城窑 “李家”的典型器物。（见本书下卷，第三章P272）

白地黑花书元小令《天净沙·秋思》文瓶，上部残失，故曲文不全：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

元曲大家马致远的这首小令，仅短短五句二十八字，却描绘出生动的诗情画意，反映了极为动人的游子思乡情。早在元朝就有周德清评此曲为“秋思之祖”。王国维先生的《人间词话》中亦评此曲：“寥寥数语，深得唐人绝句妙境。”说明此曲深受古今人们的推崇，而磁州窑画师将其写在自己的产品上，也正是适应了市场的需要。（图1–11）

白釉书“内府”梅瓶：小盘口，短颈，丰肩，长腹，下腹渐收，近足微外侈，隐圈足。小盘口及瓶内为黑釉，颈至底为白釉，肩部斜楷书“内府”两字。这种“内府”瓶无疑是磁州窑为元朝皇宫内府所烧制，有大型和小型，有白釉书“内府”瓶、黑釉划刻“内府”瓶的（见本书下卷，第三章P186）。“内府”梅瓶有黑釉和白釉之分，有的清秀，有的造型丰满，均为供元朝皇宫内府盛酒的酒瓶。

图1–11 白地黑花书元小令《天净沙·秋思》文瓶

白釉双环书“王”字碗：此期大量出现。这种书汉字的碗、盘及大、小盆多见。在19世纪70年代，现漳河流域磁州窑遗址上到处可采集到残片。其中观台窑、申家庄窑、南莲华窑等窑口以书“王”字者最多。（图1–12）

白釉书“烟寺晚钟”和“渔村落照”文字碗：彭城窑元代层出土。为《潇湘八景》题材。（图1–13）彭城窑元代层堆积厚达2米~4米。彭城窑的白釉书“王”字碗较少，而书“元”字者多 。

白釉碗、盘多为砂堆支烧，故碗内留下三至五片支烧砂堆痕。如白地黑花书“一色好酒”盘：浅腹，宽沿，盘内心竖写一行行楷。在饮酒中，看到菜盘中的“一色好酒”四字，顿感杯中酒更好。美中不足的是字周围有片砂堆支烧痕。这种支烧的碗、盘在第四期占大多数。少数碗、盘以覆烧圈支烧，只在口沿处为







图1-12　白釉双环书“王”字碗
图1-13　白釉书“渔村落照”和“烟寺晚钟”文字碗

芒口，而内底甚至外底均为满釉。（见本书下卷，第三章P182下）白地黑花书“缟使”盘：浅腹，宽沿，沿唇尖微上翘一凸棱，此种盘的圈足较矮，且无支烧痕。盘内满白釉，盘外沿以下满黑釉。盘内外均光洁，更凸显了“缟使”二字的清晰和釉面的光亮，只在盘沿唇凸棱处为无釉芒口。这是学定窑垫圈支烧的痕迹。有的盘内书“清净”、“清风细雨，黄花红叶”，更多的是黑绘草叶、小花等，书多字者较少。（见本书下卷，第三章P183下）又如白地黑花书诗文盘：浅腹，宽沿，沿唇尖微上翘一凸棱，盘沿黑绘三道弦纹，中间加五组蜗纹，盘内正中行楷四行，从中间读起：“清风明月笙歌地，有云无雨筑毬（球）天。”此盘用覆烧圈支烧，只有沿唇凸棱处为芒口，余内外满釉。（见本书下卷，第三章P310下）

在一般古城地层中，多有这种书各种文字的碗、盘出土，可见当年产量之大，市场需求之广，为元代地层中最常见的遗物。

黑釉“桃心”盘：“桃心”处有砂堆支烧痕，在磁州窑址中，不论漳河流域的观台窑、冶子窑、东艾口窑，还是滏阳河流域的彭城窑、富田窑、二里沟窑，均在磁州窑第四期发现这种省工、省时、省料的黑釉“桃心”盘 。这张照片的中间一件是观台窑产，右边稍残的为彭城窑产，左边稍残的为河北省邯郸市峰峰矿区富田窑产。盘中心有“桃心”形露胎，当是窑工手拿盘坯足，用蘸黑釉法，把盘坯边沿伸入黑釉料浆盆中，手一转而蘸成，盘内中心则出现桃形无黑釉。（图1-15）

黑釉铁线纹肿唇碗：彭城窑生产。直口，斜直壁，外壁为浅黄釉篦划纹，数



图1-15
左 富田窑黑釉“桃心”盘
中 观台窑黑釉“桃心”盘
右 彭城窑黑釉“桃心”盘





图1-16
① 绥中元代沉船中的碗、盘、盆、罐等
② 绥中元代沉船中的盘

量极大，仅少于敛口黑釉碗。（见本书下卷，第三章P181下）

外销瓷器这阶段也明显增多，如磁县城东的南开河发现了六条元代“彰德分省粮船”，船上装运煤和瓷器。[1]中国历史博物馆水下考古学研究中心在辽宁省绥中渤海海域发现了元代运输磁州窑瓷器和铁器的木船，[2]出土的白釉、黑釉器物均为元代彭城窑产的碗、盘、罐、瓶、盆、坛、器盖等等。（图1-16①）另外，绥中沉船白地黑花浅盘与彭城窑址采集的和南开河村沉船出土的盘完全相同。（图1-16②）

磁州窑第五期：始于观台窑第四期末的明建文年间，经明朝、清朝、民国，到新中国成立前后（14世纪末到20世纪中叶）。

磁州窑第五期，漳河流域10处窑场已全部停烧，只剩下滏阳河流域诸窑，滏阳河流域又增加了义井窑，共7处窑场。

由于元末战乱，明朝初年水灾、旱灾连年不断，特别是明建文三年（1401），漳河、卫河同时泛滥成灾，大名城废，迁到其西南的艾家口。到永乐初年，“燕王扫北”战争连年，河北生产凋敝，人口大量减少。明成祖朱棣登上皇位后，从南京往北迁军队、官员，又从山西经洪洞县迁来河北大量人口，如邯郸一带从西到东都有新迁来的居民，河北的北部亦然。磁州窑漳河流域的10处窑场全部停烧，虽滏阳河流域的7处窑场仍在生产，但数量和规模远不如金、元时期了。

明代磁州窑：明初磁州窑生产一度衰落，经过明宣宗至英宗的发展到孝宗，特别是武宗、世宗、神宗时的弘治、正德、嘉靖、万历时期，磁州窑有了较大的恢复和发展，不仅有了新品种，装饰艺术亦有了新的发展。

明代新出现一种装饰绘画空前发达的白釉碗。如白地黑花人物碗，为彭城窑考古发掘出土。白釉碗仍以砂堆支烧，碗内绘仕女赏花以及园中官员、书生、文士、僧人等等 。

有的白釉碗外壁上点几组黑梅花点，或白釉碗、小盆外壁黑带上点白梅花。这种彭城窑的梅花点碗装饰，继承了前代的白地黑绘褐点彩技法，普遍运用于碗、盘、罐等器物上。

黑釉碗，在元代后期地层出现了内黑釉、外棕黄釉划花、涩圈支烧碗，因其制作支烧便捷，而成为这时代的主要黑釉产品。元代敛口褐彩斑碗，因其单匣钵装烧成本高，明代以后，逐渐由黑釉涩圈碗所代替。

清代的磁州窑：继承了明代磁州窑窑业，但到清末由于景德镇青花瓷的巨大冲击，磁州窑的生产规模远不如前代。清雍正年间磁州改属直隶省（今河北省）

【1】磁县文化馆：《河北磁县南开河村元代木船发掘简报》。《考古》，1978年第6期。

【2】《中国历史博物馆》，1998年第1期。张威主编：《中国水下考古报告系列（一）·绥中三道岗元代沉船》，110~116页，北京，科学出版社出版，2001。

广平府管辖。《磁州志》记载："磁器出彭城镇置窑烧造，有瓮、缶、盆、碗、炉、瓶诸种，黄、绿、翠、白、黑各色。"又记"彭城滏源里居民，善陶缸、罂之属，舟车络绎，售于他郡。"

民国初年，由于清末的"洋青"（氧化钴）的输入，磁州窑传统的白地黑花装饰技法逐渐为青花所取代，新出现青花、绿彩瓷罐、瓶等品种。

中华直隶省《地理志》"磁县乡镇"条记："西乡彭城窑业，矿产资源丰富，为本县菁华。"民国十一、十二年，彭城瓷窑增至235座、缸窑30余座，从事陶瓷生产的陶工有5000人左右，年产碗500万葤（约1000万件），缸70万件，行销范围达东北、华北、西北计13省及京、津等市，是彭城陶瓷较为兴盛的时期。《增修磁县志》记载："磁器产于县境内之彭城镇，由宋及今相沿已久。窑场麇集，瓷店森列，所占面积纵横二十余方里。四郊则矿井相望，废物堆积如山；市内则烟云蔽空，沙尘飞扬扑面。而运送原料、瓷器、煤炭以及客商装货人畜车辆，此往彼来，犹有肩毂相摩、街填巷溢之概。诚吾磁县唯一之工业重镇也。"[1]彭城产品除碗、盘、盆、缸等等为大宗外，还有专烧制民间喜爱的日常用的精巧瓷器之"巧货窑"，清到民国一直较发达。如各种瓶、罐、灯、印盒、粉盒、儿童玩具等等，如青花痰桶、民国二十一年《远山孤舟绿柳图》胆瓶、民国二十三年青花加绿《八仙图》胆瓶、民国四年青花弧形顶长方形枕、青花折枝梅纹瓜棱罐、黑褐釉小夜壶、黑釉大腹玉壶春瓶、黑釉大小油灯、长嘴矿灯等等。造型生动形象，颇有情趣，方便实用。

我国瓷器的造型，从两晋北朝开始，在造型形制上多以"鸡首、羊、鹿、龟、虎等动物形象构成器物的某些特征。到唐、五代时则在形制上又有发展和变化，即以花瓣、瓜棱、菱花、葫芦等植物形象构成器物的某些特征。宋代磁州窑在器物造型形制方面的重要发展，是舍弃了对自然物象的追求，而重视和加强了器物的构造，并使器物的形体逐渐趋向功能动态，取消了与器物构成和实用功能无关的一切附加物，向着朴素、淳厚、实惠的现实性方面发展。

第二节　磁州窑器物五彩缤纷的装饰艺术及其考古分期变化

磁州窑装饰艺术无论"从题材之广泛、形式之多样、技艺之丰富、风格之强烈，都显示了它民窑卓越的艺术成就"。磁州窑装饰艺术张扬着自由、潇洒、生动、活泼的民间艺术风格，表现了当时的社会生活，特别是它真实、具体地反映着我国北方中下层民众的风俗和情趣，为陶瓷装饰艺术的发展开创了新纪元，为中国陶瓷史增添了五彩缤纷的美丽华章。陈万里先生评价北方民窑曰："第一，宋代北方的民间瓷窑，有高度的艺术价值和历史价值，对于中国的瓷器工艺有着创造性的贡献；第二，这些民窑瓷器可以和当时的官窑作品'比肩抗衡'、'比美争艳'，同样在一个历史时代中闪射着光芒。"[2]磁州窑的装饰艺术的形成和发展，有其深刻的历史根源，并且表现出继承性和创造性。

一、磁州窑器物的装饰种类及其装饰工艺方法

磁州窑的匠师们为了产品适应市场多种多样的需求，依靠当地的原材料，特别是成功地利用了"白化妆土"，不断地创新、博采众长、相互学仿、兼收并

【1】李相卿，等：《增修磁县志》，辛巳冬月。

【2】陈万里：《中国北方民间瓷窑》，北京，朝花美术出版社，1955。

蓄，逐渐形成了一套丰富多样的装饰艺术，并在此基础上创造出独特的有代表性的装饰工艺——白地黑花。

磁州窑的装饰技法有：划、刻、剔、印塑、彩釉、绘画等六大类。正如魏之骗先生曰："一件有特色的工艺美术品，往往是由于它特有的物质材料，特定的工艺加工和工艺手段所决定，而形成它自己的艺术语言和艺术风格。"运用多种装饰技法，磁州窑创造了极为丰富的装饰品种。中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》对磁州窑产品的品种评之曰："磁州窑中观台窑最具代表性，其产品的品系、种类可以说集本系诸窑的大成。"日本学者长谷部乐尔先生在1974年出版的《磁州窑》中，将磁州窑的装饰技法品种分为24种，其中10种是"移植其他窑的"。1989年蓑丰先生在《磁州窑系展览》中，依使用的原料、釉色不同，把磁州窑装饰品种分为19类。刘志国先生在《金代磁州窑的特征》一文中仅金代就划分了14种装饰品种。磁州窑装饰品种究竟有多少？本人的论文《磁州窑的装饰品种及其流行时代》，[1]将磁州窑器物的装饰品种划分为58种。经过1999年的彭城窑考古发掘和2001年临水窑考古发掘，磁州窑器物的装饰品种可达60余种。现简介如下：

【1】马忠理：《磁州窑的装饰品种及其流行时代》，《文物春秋》，1997年增刊，67~80页。

1.化妆白瓷　磁州窑本地所产瓷土"大青土"，远不如邢窑、定窑的瓷土精、细、白。而隋唐以来人们"尚白"，喜欢白瓷，磁州窑的匠师们将北朝和隋唐青瓷上已使用过的白化妆土"白碱"，用在制白瓷上，将大青土制成的灰白色器坯上，加施白化妆土料浆，再罩透明釉料浆，高温烧成磁州窑的白瓷——化妆白瓷。它流行于观台窑第一期到解放初各期的白釉瓷器（表二，见本书上卷P136）。日本学者常石英明先生称这种"化妆白釉瓷"："其器物整体表面产生一种象牙色的温暖而柔润的感觉……可以看到仿唐白瓷及邢窑的稳重而厚实的产品及手触感良好呈暖调的优秀制品。"内藤匡先生评之曰："倘若没有这种丰富的白化妆土，就不会产生磁州窑。"也正是因为白化妆土与器胎色的反差，才使磁州窑的划花、刻花、剔花、白地黑花等装饰更易显现白瓷装饰的艺术效果。特别是它成功地将中国传统的国画和书法艺术移植到瓷器上，从而出现了一种比高雅的邢窑、定窑装饰品种更为丰富的装饰艺术，即以白地黑花和剔划花瓷为代表的磁州窑装饰系列。所以说，白化妆土本身不仅是一种装饰，它也为磁州窑装饰工艺的创造和发展提供了良好的空间。

2.白釉绿斑绿彩　在施过白化妆土的器坯上，点几点绿斑，罩透明釉料浆高温烧成。这种氧化铜绿斑点，高温下熔流，并向四周渗透，白釉上出现深浅不同的生动、自然、鲜艳的绿斑片。它出现在观台窑第一期的碗、盘、罐、双耳罐、枕、行炉、小灯、注壶等器物上。有的珍珠地纹行炉沿上、罐颈下肩部也有绿彩斑片。到第二期仅见小灯、小罐上有这种装饰。

绿斑装饰是磁州窑仿唐代长沙窑的，烧制中又有新的发展，不仅有鲜艳的高温白釉绿斑片，而且还有用毛笔绘出的简单的三叶纹或放射形旋子纹等。这可能是磁州窑工匠最早利用毛笔绘出的纹饰，为白地黑花装饰的滥觞，只是这时毛笔蘸的黄、绿、褐"颜料"，不是黑花的"斑花石"料浆。如白釉绿斑扁腹罐：肩、腹部点以绿彩斑。（见本书下卷，第三章P022下左）白釉绿彩双耳扁腹罐，观台窑第一期，即北宋早期。腹部均有绿彩斑片。（见本书下卷，第三章P022下右）白釉绿彩扁柄长腹注壶：北宋早期。直口，长颈，窄肩，长腹，圈足，扁柄有印



图1-17
① 白釉黄褐彩碗残片
② 白釉褐彩、黄彩小碗四残件
③ 白釉黄褐彩碗残片

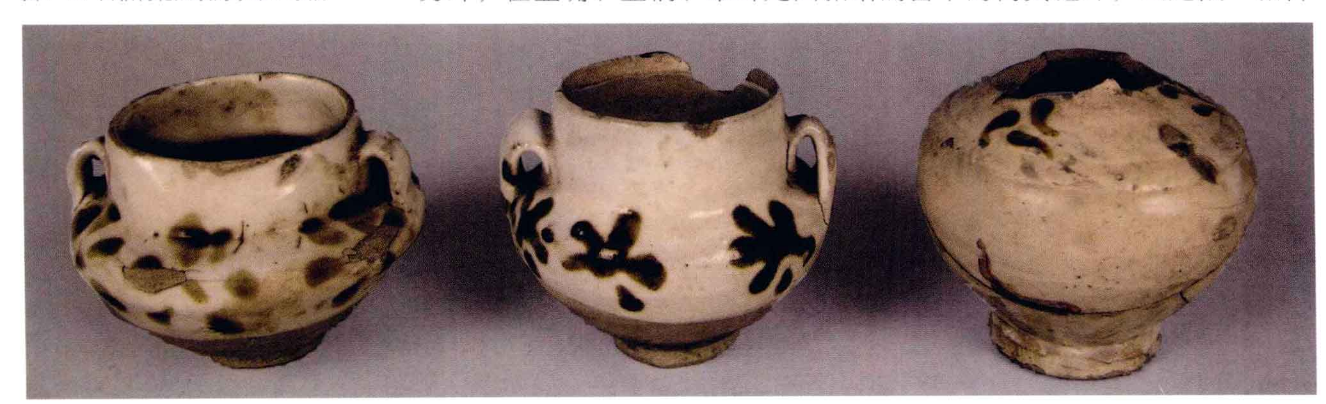
花，绿彩在柄与壶体相接处，应是为粘扁柄而施的，当然也有装饰意义。白釉至足，足露灰白胎。观台窑发掘宋代层曾出土这种造型的注壶。（见本书下卷，第三章P023）白地喇叭口注壶：日本大阪市立美术馆图录收录。大喇叭口，长颈，广肩，鼓腹，大腹急收，圈足，双股把上接颈上部下接广肩，对称前面有上尖下粗壶嘴。壶通体白釉素面，圈足露出白胎，颈和下腹有拉坯留下的弦纹。（见本书下卷，第三章P314）观台窑发掘的宋代层曾出土这种造型的白釉执壶，带绿彩的壶很少。

3.白釉上褐彩　在施釉后，用浓稠的褐彩料在釉上绘圆点、梅花点，或麦穗纹、三叶纹、放射纹、蝌蚪纹等纹饰，高温烧成后纹饰为凸纹（也有少数在釉下的），多装饰在观台窑第一期的罐、行炉、小碗、大碗、盘、小梅瓶肩部等部位。如白釉黄褐彩碗残片：白釉盘的左、中为褐彩旋子纹、草叶纹，右为麦穗纹、放射纹碗残片，时代为第一期和第二期。白釉褐彩、黄彩小碗：白釉小碗上饰有褐彩、黄彩梅花点纹、旋子纹等，时代为第一期和第二期。白釉黄褐彩碗残片：饰有褐彩、黄彩麦穗纹、三叶纹、草叶纹等，时代为观台窑第一期和第二期。（图1-17①、②、③）

三件白釉梅花点纹的小罐、小瓶：观台窑第一期。右一件口颈残，肩部饰三组三蝌蚪纹；中一件腹部饰褐彩六点梅花点纹。到第二期三期始有绘梅花点纹的双耳小罐、扁腹罐、小灯等器物。（图1-18）

另外，在壶嘴、壶柄、罐耳处因黏结而留下的褐黄斑片，虽是做“黏合

图1-18　白釉梅花点纹的小罐、小瓶



剂”，但客观上也有装饰作用，均出现在观台窑第一期。白釉黄褐斑片注壶残片：宋早期。壶柄处有黄褐色斑片，当是壶体坯粘壶柄时所蘸粘料浆留下的痕迹。（图1-19）观台窑还出土有龙头形嘴。

4.白釉珍珠地划花 这种装饰技法是借鉴金银器的錾花工艺而成。第一期有珍珠地划花纹、小牛等动物纹，到第二期出现仕女人物，或文字为纹饰主体的，其空白处以戳印似珍珠的小圆点补之。观台窑的珍珠地划花色彩鲜艳，同时窑址也有珍珠点呈灰黑或浅褐色的标本。如珍珠地元宝形枕：北宋早期。是第三次观台窑考古发掘出土最早的一件珍珠地划花元宝形枕。枕面划卷草纹，余面饰珍珠地纹，两侧划半圆形大叶纹，空白处饰珍珠地纹，两端划大叶纹。（见本书下卷，第三章P047）还有珍珠地划花行炉和小瓶及钵等等。如珍珠地乳钉纹加绿彩斑纹钵：钵颈部有乳钉纹加绿彩斑，下腹划有观台窑第一期的典型纹饰半圆形大叶纹，加珍珠地，近足和圈足露胎，胎表层呈红褐色，实际上内部仍为灰白色。（图1-20）

珍珠地加绿彩斑云纹行炉：宽沿、深腹、小喇叭足。宽边沿划云钩纹，并加三片绿彩斑片，余地饰珍珠地纹。观台窑第一期。（图1-21）

珍珠地纹划花装饰到观台窑第二期有了发展，出现了钵、壶等新器型。



图1-19 白釉黄褐斑片注壶残片





图1-20 珍珠地乳钉纹加绿彩斑纹钵
图1-21 珍珠地加绿斑云纹行炉





图1-22
① 白釉珍珠地划“福德枕壹只”叶形枕
② 白釉珍珠地划“福德”叶形枕

如珍珠地缠枝大叶纹七嘴壶：1958年配合水渠工程在观台窑考古发掘出土，现存河北省博物馆。此壶顶正中一个大口周围有六个管状口，故称七嘴壶，肩腹部为最大径，往下渐收，圈足。腹部上下各有一组双弦纹，内划缠枝大叶纹并七嘴处带绿彩，时代为观台窑第二期。珍珠地卷草纹绿彩六嘴花插：造型和纹饰与观台窑1958年发掘出土的七嘴壶相同。此壶有盖，瓶大口周围肩部设六管，大口中间带六孔盖，下腹收，圈足微外撇。通体施白釉，至圈足处露灰白胎。肩部每管周围施绿彩，由于窑火使绿彩熔而呈鲜亮流动的绿彩条。腹部饰两层珍珠地划花装饰：上层为四瓣花纹似钱纹，下层为卷草纹。珍珠排列整齐细密，绿彩较多，时代当是观台窑第一期末到第二期前段。（见本书下卷，第三章P315）

第一期已有元宝形枕、叶形枕，第二期出现了束腰形珍珠地划大叶纹枕、三幅云纹枕、珍珠地划花卧虎形枕等器型，原元宝形枕和叶形枕又出现新的纹饰，珍珠地纹划仕女纹、划文字等等。

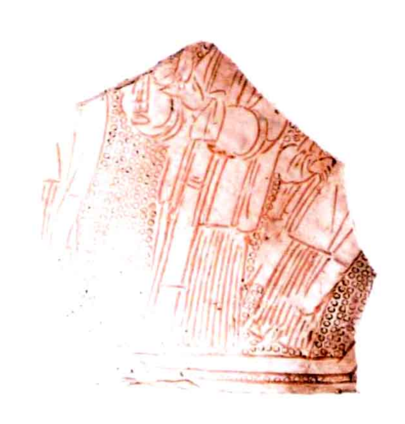
如白釉珍珠地划“福德枕壹只” 叶形枕：北宋中期。枕面正中划双钩“福德枕壹只”3行5字，空白处填满珍珠地纹。（图1-22①）

白釉珍珠地划“福德”叶形枕：北宋中期。枕面正中划双钩“福德”两字，两侧为卷草纹，空白处填满珍珠地纹。（图1-22②）

白釉珍珠地划三栏十字大叶纹叶形枕：枕面划边框线，分为上中下三栏：上和下划饰卷草纹、中饰十字大叶纹，上与中栏间还有一道钱纹，空白处填满饰粉红色似珍珠的小圆圈。其时代为观台窑第二期。（见本书下卷，第三章P050）

珍珠地划折枝牡丹纹卧虎枕：一只大方嘴老虎静卧于长方台上，背部驮一长方形鞍做枕面，枕面上饰以珍珠地划牡丹花纹。（见本书下卷，第三章P049）

珍珠地划花划三仕女叶形枕：北宋中期。枕面残存三位仕女，颈头部残失。正中执团扇者当为主人，两侧捧物者当是两位侍女，空白处饰珍珠地纹。（图1-23①）珍珠地划花划二仕女叶形枕：观台镇观台二街村西南岗宋墓出土。北宋中期。磁县中国磁州窑博物馆存。从枕面残存图案可看出是两位仕女，颈头均残失。左执团扇者当是主人，右侧双手捧盒者当是侍女，空白处饰珍珠地纹。（图1-23②）珍珠地划花划仕女叶形枕残片：观台窑遗址发掘出土，是上述珍珠地划花划仕女叶形枕的仕女头部残片，均出土于观台窑第二期前段地层。北宋中期。为前两件仕女枕仕女头部纹饰残片，正好可补上述残枕资料的缺空。（图



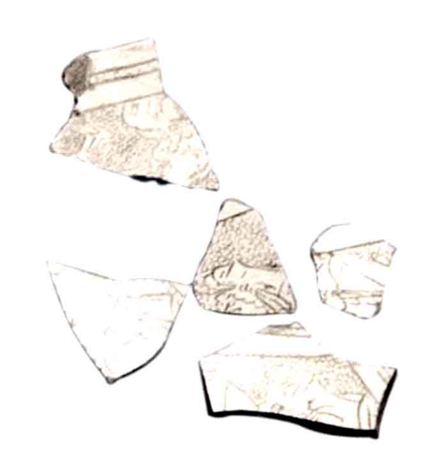


图1-23
① 珍珠地划花划三仕女叶形枕
② 珍珠地划花划二仕女叶形枕
③ 珍珠地划花划仕女叶形枕的仕女头部残片

1-23③）

白釉和青瓷珍珠地纹饰器物在观台窑第一、二期流行，到观台窑第三期金代发现极少。

5.白釉划花、篦划花 在施过白化妆土而未干的器坯上迅速以单头尖状竹、木工具划出所需花纹，罩以透明釉浆，晾干入窑烧成。观台窑第一期的划花装饰器物数量很少，到观台窑第二、三期划花工艺有新的变化，新出现梳篦状工具补划在花上或纹饰空白处；还有一种“暗划花”工艺，即先在稍干的器坯上划花，再施白化妆土和浇浸透明釉，待干入窑烧成。这种划花工艺能使花纹更淡雅，比印花工艺的纹饰更自由、流畅、生动和潇洒。因多用双尖头工具划出双线仰莲纹，故亦称之为“双线划花”。这是磁州窑仿定窑的一种装饰工艺。这种“双线划花”仅发现于观台窑、冶子窑，其他两种划花工艺在磁州窑诸窑中十分普及。观台窑第一期以划花装饰工艺为主的多为小灯等小型器物，第二期白釉划花装饰工艺多加篦划花装饰，且数量大增，器型有碗、盘、罐、瓶、盆、枕等。如白釉划花小灯残片：白釉划花装饰第一期宋早期发现很少，灯沿面划有大瓣覆莲纹和菊瓣纹。白釉划“长命枕”叶形枕：巨鹿古城出土。枕面上划 “长命枕”楷书一行三字，时代当在宋大观二年以前。早在上世纪初，《河北第一博物院半月刊》第6期就刊登了“宋磁州窑划花枕”图片。白釉划牡丹花叶形枕：宋末。叶形枕面划所谓“高台牡丹”一花三叶折枝牡丹纹，加篦划地。另一件白釉划双牡丹花叶形枕：宋末。枕面划上下双花四叶折枝牡丹花，加篦地纹。这种造型的叶形枕，国内外博物馆收藏较多，时代多为宋末，少数为宋中期。（图1-24）

白釉划折枝花豆形枕：金代。枕面划三道豆形边框线，线内划折枝大叶花，空白处加少量篦划纹，四侧面为素面，底无釉，有横式长方框“张家造”窑戳。（图1-25①）白釉划钱纹曲带纹长豆形枕：宋代。枕面划三道豆形边框线，线框内又划为上中下三栏：上栏划第一、二期流行的三个三角花，中栏划曲带纹，下栏划钱纹，周侧壁为素面，近底处露胎。（图1-25②A、B）

白釉划花“明昌六年”出檐长方形枕：金代。底有墨书“明昌六年六月……”款，枕面划折枝牡丹花加篦地，枕四侧面为素面，枕底有横式长方框“张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P178）

白釉划半圆形团花“瓷祖”：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。后端残，有纵裂纹。为双模扣合制成，中间有孔与前龟头孔相连，阴茎器表面划观台窑第

图1-24 白釉划牡丹花叶形枕
图1-25
① 白釉划折枝花豆形枕
② 白釉划钱纹曲带纹长豆形枕（A、B）

图1-24	
图1-25①	
图1-25②A	图1-25②B

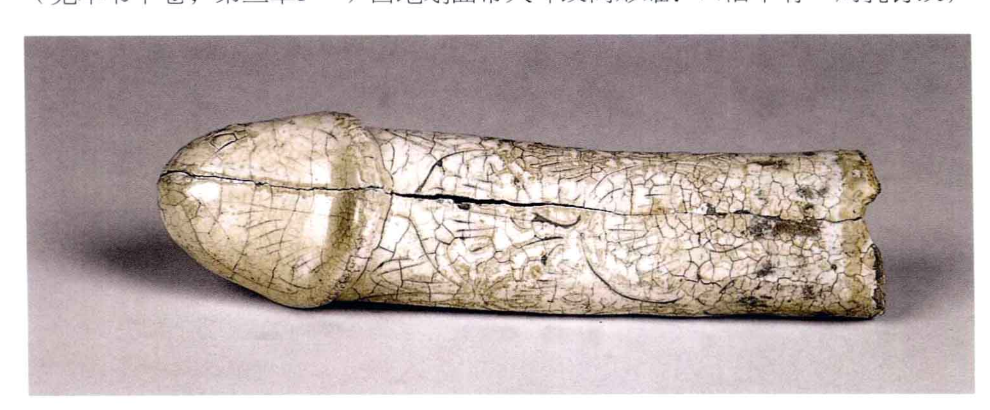


一期流行的三角纹、半圆大叶团花纹饰。时代为观台窑第一期，北宋早期。"瓷祖"造型逼真，是传统民俗文化的器物，用途尚不明，也可能是医用之具。（图1-26）从新石器时代的"陶祖"，到汉代多种造型的"铜祖"，直到北宋前期的"瓷祖"，有一个发展过程。

白釉划曲带波涛纹深腹钵：颈下划曲带纹，腹部划连续波涛纹，篦纹地。（见本书下卷，第三章P034）白地划曲带大叶纹筒形罐：口沿下有一周乳钉纹，



图1-26 白釉划半圆形团花"瓷祖"



中层为曲带纹，下腹一周为连续大叶纹，均加篦地纹。（见本书下卷，第三章P058）

白釉墨书“宣和二年”款大盆：日本大阪和泉市久保纪念美术馆存。盆内外白釉，盆外下腹釉不到底，隐圈足。盆底无釉，有墨书“宣和二年□月，辰十二日□王……”款。宣和二年为宋徽宗赵佶第六个年号的第二年，即公元1120年。这种造型的白釉素面盆在第三次观台窑遗址发掘的宋代层出土很多残片，可复原也不少，宋代剔花盆和篦划花盆残片仅见几小片。（见本书下卷，第三章P328下）

白地篦划花曲带牡丹纹大盆：日本京都国立博物馆存。宽折沿，斜直壁，内为大平底，内壁划曲带纹和大波涛纹，内底划高台牡丹和两只大叶，在花纹空白处加篦地。第三次观台窑遗址发掘的宋代层曾出土这种造型、纹饰盆的残片。宋、金白釉盆和绿釉盆很少绘、划纹饰的，到元代盆有纹饰的占绝大多数。（见本书下卷，第三章P328上）

到观台窑第二期，碗、盘划花纹样极为丰富。如中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》第六章第一节搜集有20余种碗、盘内壁的划花纹饰，其时代为第二期，即北宋中期和晚期。白釉大盆、钵、枕等，也有划花和篦划花装饰。

如白釉划花碗：均残，右为划折枝高台牡丹碗，观台窑第二期出土；左为磁县文物保管所征集的，碗内划牡丹花纹，为五层纹饰：两层曲带纹夹一周钱纹，碗心为莲瓣纹，正中划一折枝高台牡丹花。（图1－27①）白釉篦划二叶二花荷花大碗：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。残裂对合。碗内划两朵盛开的大荷花，由两个大荷叶隔饰，余地以篦形器划填，更突显了荷花的美丽，为五支钉支烧，属于观台窑第二期。（图1－27②A、B）白釉篦划花碗：观台窑金代层出土。以篦形器直接在小碗内划一盛开的折枝荷花，此篦形器横或斜划则成花、叶，而竖划则成枝茎。用这种篦形工具划花十分方便、迅捷，且纹饰简洁、明快、流畅。



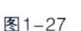





图1－27
① 白釉划花碗
② 白釉篦划二叶二花荷花大碗（A、B）
③ 白釉篦划花碗

图1－27①	图1－27②A
图1－27②B	图1－27③

到观台窑第三期金代，不仅有宋代的篦划花器物，又新出现了这种用篦形器直接在施过白化妆土的碗、盘器胎上划花的工艺。（图1-27③）

白地篦划花荷花纹大碗：河北省东光县运河码头沉船出土。河北省沧州市文物局存。碗敞口肿唇，曲壁，碗内周壁双弦纹下划双荷花双荷叶纹，内底中间划双弦纹加菊瓣纹，纹饰流利潇洒，划篦地纹。（见本书下卷，第三章P311下）白地篦划花荷花纹大碗：肿唇，曲壁，造型同前，但碗内仅划双朵大荷花、双个大荷叶，篦地纹。其时代属于观台窑第二期宋末至金初。（见本书下卷，第三章P311上）

河北省东光县运河码头沉船中发现一船成“垜”的划花大碗，从划花大碗的造型、纹饰、釉色、支烧痕等方面分析，这船瓷器的时代当是观台窑第二期宋末到金初。

6.白釉剔花　在稍干的器坯上施一层白化妆土料浆，趁其未干时以竹、木光而尖的工具迅速划出花纹，并以竹、木扁铲状工具将花纹以外的白化妆土铲剔掉，然后施罩透明釉料浆，晾干后入窑高温烧成。这种剔花不带生硬的刀刻偏锋痕，白色花纹在灰白色（或土黄色）胎体中更突出，层次分明，又有浮雕的艺术效果。它比划花工艺多一剔除花纹以外余地的工序，故比划花装饰艺术效果更强烈，比黑绘花装饰工艺节省颜料。

观台窑第一期发现有白釉剔花装饰的碗、钵、唾盂等小件器物，数量较少。第二期渐出现较大型的白釉剔花装饰器物。如白釉剔半圆大叶纹豆形枕：宋代中期。枕面上剔双叶，中隔曲带纹，下剔半圆大叶纹。这种半圆大叶纹是观台窑第一期和第二期前段流行的纹饰。从纹饰、造型、胎釉、支烧等方面分析，此枕时代当是观台窑第二期，即宋代中期。（见本书下卷，第三章P052）

白地外壁剔花花口大碗：碗荷口，外壁满剔缠枝花，碗内白釉素面，底部有三足垫饼支烧痕。时代当是观台窑第一期即北宋早期。（见本书下卷，第三章P032）

白釉剔花唾盂：颈至下腹剔缠枝大叶纹。观台窑第一期，即北宋早期。南北朝时就流行这种唾盂，北宋早期尚有白釉剔花唾盂，再往后渐少。

白釉剔缠枝牡丹纹梅瓶：瓶身颈肩部剔缠枝牡丹纹，近底处划菊瓣纹，隐圈足。观台窑第二期，北宋后期。（图1-28①）

白釉剔缠枝牡丹荷口大瓶：荷口，长颈，广肩，长腹，下腹渐收，隐圈足。瓶自颈至下腹剔缠枝牡丹纹，近底划菊瓣纹。这种白釉剔缠枝牡丹荷口大瓶共出土两件，均出土于火塘炉栅以下的灰渣层中，因釉色长时间烧闷熏而呈褐灰色。观台窑第二期，即北宋中期。（图1-28②A、B）

观台窑第二期和第三期这种白剔花装饰器物不仅数量大增，而且新出现了大型的白釉剔花器物，如白釉剔花荷口大瓶、白釉剔花矮腹瓶、白釉剔花三足炉以及行炉、钵、枕、熏炉等等，有的还在花瓣中补以篦划纹，使花朵更有明暗层次。

如白釉剔缠枝菊花叶形枕：台湾作家郭良蕙存。[1]枕面白釉剔缠枝花、卷草纹，枕面分三栏纹饰：上部剔缠枝菊花，有三朵大菊花和十二朵小花；中部双线纹中剔带状缠枝纹；下栏剔卷草纹。枕的背面划有卷草纹，并按有“至和三年”窑戳，枕底另有一枚“张家造”窑戳。枕背面和五边形台足，壁划缠枝纹。

【1】郭良蕙：《郭良蕙看文物》，61页，图三，台北，艺术家出版社，1986。







图1-28① 图1-28②A 图1-28②B

图1-28
① 白釉剔缠枝牡丹纹梅瓶（口残）
② 白釉剔缠枝牡丹荷口大瓶（A、B）

叶形枕面分栏装饰和背面划花的工艺在观台窑第二期地层也有少量发现，曾出土这种两面有纹饰的白釉划花叶形枕残片一片。（见《观台磁州窑址》，图版三〇：5左和中叶形枕背面纹饰残片）此件白釉剔缠枝菊花纹叶形枕时代为“至和三年”（1056），即宋仁宗赵祯的第八个年号的第三年，相当于观台窑第一期与第二期之间的缺环中。这种装饰手法也流行于观台窑第一期末与第二期之间。枕底面有楷书“张家造”竖式双线边框窑戳。此纪年窑戳叶形枕，是除书“明道元年”卧虎枕外，目前所知磁州窑最早的纪年窑戳枕，对磁州窑瓷枕的分期断代有着十分重要的意义。（图1-29）另外，陈万里先生在《陶枕》中曾记录一件瓷枕的年号和窑戳：“枕的侧墙上有‘至和三年、张家造’七字。”但文中未附照片和图，不能确定就是此件瓷枕，因为国外某博物馆还存有两件印花束腰枕，上面也各有“至和三年、张家造”窑戳。

7.白釉黑剔花 在白地剔花之后的观台第二期后段出现，观台第三期较流







图1-29 白釉剔缠枝菊花叶形枕和“至和三年”、“张家造”两枚窑戳

行。白釉黑剔花装饰比白釉剔花装饰黑白对比更强烈，花纹更突出，有“黑白相映，浮雕感极强”的装饰艺术效果，但其工艺复杂，技艺要求极高。它不像白釉剔花，只剔掉白化妆土层，剔到露胎为止，即便多剔掉一些胎体，也无伤大雅；而黑剔花工艺只能剔掉黑色料层，又必须完好地保留其下的白化妆土层，若技术不精而剔掉白化妆土层，或未剔净应剔的黑色料层，均会显出“毛病”，严重者则造成次品而前功尽弃。在磁州窑的装饰品种中，它的工艺最复杂，要求工匠技术水准最高，但传世精品仍不少，如现存国外的白釉黑剔花熊戏纹叶形枕、白釉黑剔花“清净道生”文字叶形枕、白釉黑剔缠枝牡丹纹叶形枕、白釉黑剔缠枝牡丹纹梅瓶叶形枕等等。观台窑发掘出土的有第二期宋末的矮腹瓶、瓮及第三期的多件罐、梅瓶残片。

白釉黑剔工艺是在施过白化妆土的器胎半干后，再满施或在装饰的部位施黑色料浆，即黑绘的“斑花料”，在这种工序上亦称之为“黑化妆土”，然后迅速用单头尖而光的工具划出纹饰，枝叶、花蕊部位用尖状和篦形工具划出叶脉来，再用扁形铲状工具剔掉花纹以外的全部黑色料层，但必须剔至恰到白化妆土层上，又不伤及白化妆土层，再罩施透明釉，干后入窑高温烧成。白釉黑剔花也有相反的工艺，即剔除花纹内的黑色料层，则成为“黑地白花”装饰。有的一件枕、罐上同时使用这两种技法。如白地黑剔花熊戏纹叶形枕：现存大英博物馆。枕面剔草叶纹边饰和如意形框，框内剔一只憨态可掬的小黑熊，两只前爪拄一棍儿，其颈有一铁链拴系于小木桩上，小黑熊正围绕小木桩转圈。这是中国北方农闲时走乡串村的熊戏、马戏、耍猴的民间游乐场面，是一幅难得的民俗文化小景。（见本书下卷，第三章P368）白地黑剔花喜鹊登枝纹叶形枕：日本东京出光美术馆存。叶形枕面边有一黑绘划宽带，内黑剔一登枝喜鹊，喜鹊的嘴、鼻、眼及羽翅、尾等部位均因硬笔划出骨架轮廓而显得更加生动、灵气。寓意喜鹊登枝报喜，以示吉祥。（见本书下卷，第三章P369）白地黑剔花折枝高台牡丹纹叶形枕：日本静嘉堂文库美术馆存。叶形枕面边有一黑绘划宽带，正中黑剔一折枝高台牡丹花，花朵和叶上有划花和篦划花纹，使其更生动。观台窑址宋代层曾出土有这种造型纹饰枕残片。（见本书下卷，第三章P370白地黑剔花卷草纹折枝牡丹叶形枕：日本东京出光美术馆存。叶形枕面边有一黑绘划宽带，内黑剔一周卷草纹，在其四面如意头线框内黑剔划一枝折枝牡丹花，花朵和叶上有划花和篦划花纹，更加生动。观台窑址宋代层曾出土有这种造型纹饰枕残片。这种叶形枕因是前侧立支烧，故其叶面前沿和台座前均不施釉。（见本书下卷，第三章P371）

黑地白剔花“清净道生”文字叶形枕：美国大都会博物馆存。叶形枕面边沿黑剔划一黑宽带和一细边框线，线内三面亦黑剔装饰性草叶纹花边，枕面边框线内剔方框，框内运用剔黑留白工艺剔出黑地白字“清净道生” 行楷二行四字。（见本书下卷，第三章P373）白釉黑剔划白折枝喇叭花叶形枕：先在叶形枕面上施过白化妆土料浆，稍干再施黑化妆土料浆，枕面边沿重划出双边框线，直划到胎上，在枕面中部轻轻压划一折枝喇叭花及花蕊、枝叶、叶脉等，仅划破黑化妆土层到白化妆土层，然后以剔黑留白技法，剔出白折枝喇叭花，最后罩透明釉入窑高温烧成。（见本书下卷，第三章P051）黑地白剔花折枝牡丹纹叶形枕：日本东京国立博物馆存。在叶形枕面上施过白化妆土料浆，稍干再施黑化妆土料浆，枕面边沿重划双线，划到胎上，在枕面中部轻轻压划出折枝牡丹，仅划破黑化妆

土层到白化妆土层，然后以剔黑留白技法，剔出白折枝牡丹花，最后罩透明釉入窑高温烧成。（见本书下卷，第三章P372下）

白釉黑剔花熊戏纹叶形枕和“清净道生”文字叶形枕，均为1918年出土于巨鹿宋大观二年淹没的古城中，故此二枕应在宋大观二年（1108）之前烧造，不会晚于磁州窑第二期，北宋中期。

白地黑剔花兔纹筒形直壁罐：观台窑金代层出土。罐腹以下分五层纹饰：口沿处为黑色宽带。其下为曲带纹，即俗称“富贵不到头”纹。第三层为主题纹饰，仅残存一个开光，内有白釉黑剔卷草纹；另一开光内为黑地白花工艺，将纹饰内的黑化妆土料浆层剔掉，在黑地中呈现一只白兔，并在小兔耳、眼、腹、腿上用划刻填黑工艺，在划的细线内再填以黑色彩料，使小白兔更加生动。最下两层纹饰为曲带纹和宽黑带上划刻的斜曲线纹。（见本书下卷，第三章P059）白地黑剔花缠枝牡丹纹筒形直壁罐：直口带子母口，筒形直壁，深腹，隐圈足。自口沿下至底有两道黑线纹，将罐腹分为上下两栏，上栏为黑剔缠枝牡丹纹，下栏为黑剔宝装覆瓣莲纹，由于过烧而白釉泛黄，黑剔起泡，纹饰不清晰。（见本书下卷，第三章P060）

白地黑剔花缠枝牡丹纹矮腹瓶：日本大阪逸翁美术馆存。小盘口，短颈，圆肩处剔菊瓣纹，腹部剔缠枝牡丹纹，与观台窑出土的矮腹梅瓶造型和工艺基本相同，品相稍好。观台窑出土的矮腹瓶因窑炉温度和颜料配制等原因缠枝牡丹花纹呈褐红色而不清晰。（见本书下卷，第三章P323上）白釉黑剔花缠枝牡丹纹矮腹瓶：观台窑第二期，宋末。小盘口，短颈，广折肩，矮腹，隐圈足。肩和矮腹均黑剔缠枝牡丹纹，呈褐红色，不清晰，因烧过火或黑化妆土色料之故。日本逸翁美术馆存同样造型和纹饰的矮腹梅瓶，也当是因烧过火等故使花纹呈褐红色而不清晰。

白地黑剔花篦划缠枝牡丹纹矮腹瓶：日本大阪市立美术馆存。小口，短颈，广肩，直腹微曲，隐圈足。肩和近底处剔菊瓣纹，瓶身黑剔缠枝牡丹花纹，牡丹花头和枝叶加篦划纹，与观台窑第二期后段出土的黑剔缠枝牡丹纹大瓶残片造型纹饰相同，时代应相同或相近。（见本书下卷，第三章P323下）

这种白釉黑剔花装饰出现在观台窑第二期的矮腹瓶、枕、瓮上，到观台第三期即金代，白釉黑剔装饰较盛行，有梅瓶、枕、罐、盆、盖、行炉、钵等器型。（见《观台磁州窑址》，彩版二一：2中梅瓶、枕、扣杯、瓮等残片）

8.白釉剔褐黄花 观台窑第二期和第三期出土一种白釉剔褐黄色花的瓷片，其外观与白釉黑剔花完全相同，只是花纹呈褐黄色。据上海科学院硅酸盐研究所和邯郸陶瓷七厂的化验认为，这种瓷片“在胎与釉间的着色区不是磁铁矿晶体，而是铁锈色玻璃相，因此可以认为，白釉剔褐黄花样品所用的色料，很可能是铁矿料与釉料的混合物”，致使花纹不是黑色而是褐黄色。观台窑发掘出土此类器型多为梅瓶残片，未发现可复原器物。

9.白釉划花填黑 在施过白化妆土的器坯上划出花纹，并在花纹外填以黑色料，施透明釉后烧成。填黑技法使白花黑地形成强烈对比。这种工艺出现于观台窑第三期。如白釉划缠枝牡丹纹填黑彩大炉沿残片：运用白釉划花填黑彩技法，边沿饰白花卷草纹，内口沿处饰连珠纹，沿面为缠枝牡丹纹，花头左右相对饰，使花纹黑白对比更加鲜明、丰富、清晰。可惜仅仅发现残存炉沿和不相连的腹

图2-30 白釉划缠枝牡丹纹填黑彩大炉沿残片



部、足部残片。观台窑一般炉沿面边径为8厘米~15厘米，极少有超过20厘米的，而这件炉沿面边径就有44.4厘米，当是一件特别高大的炉！整件炉高可达1米左右。这么高大的炉当与白地黑绘划三龙大盆相似，不是一般人家的用品，可能是宫廷或是较大寺庙所用。（图2-30）

山西晋南窑口金代流行剔刻填黑装饰，《杨永德伉俪捐赠藏枕》中的第79~86号枕均为白釉划花填黑装饰。

10.白釉刻花、刻剔填白　磁州观台窑三次发掘出土的刻花瓷片标本很少，只在第二期发现少量的白釉刻花碗瓷片。如白地刻花牡丹纹大碗：冶子窑采集。碗内满刻花纹，可见刀刻的“偏锋”。这是刻花工艺与剔花工艺最主要的区别。（见本书下卷，第三章P033）白釉刻剔填白瓷器亦称“嵌瓷”，磁州窑发现极少。它是将要嵌的纹饰在器坯未干前先刻好，刻的深度至胎体适当深度，并将纹饰的胎泥剔成凹缝，然后将纹饰的凹缝用白色泥料填平，罩施透明釉后入窑烧成。因器物胎料是灰白色，故与剔填的白色泥料色差明显。1987年河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所在临水窑址采集到一叶形枕残片，从枕的造型、纹饰、胎质、釉色分析为宋代枕。后经北京大学宿白教授鉴定，认为是宋代“嵌瓷”枕残片。陕西耀州窑唐代就有黑釉刻剔填白装饰的执壶。

11.白地黑花　白地黑花是磁州窑代表性装饰。它在施过白化妆土的胎体上，以毛笔为工具，以“斑花石”细粉水解为“墨汁”，绘画或书写各种花纹、文字等，罩以透明釉料浆，干后入窑高温烧成。磁州窑这种白地黑花釉下彩绘装饰也发现有少数釉上黑彩的标本。各个时期的所绘纹饰题材不尽相同，各具特殊的美感和鲜明的时代特征，大部分来源于民间生活，如山野小景、山水人物画、历史人物故事、儿童嬉戏以及取材于自然界的花鸟虫鱼、珍禽瑞兽等等，表现了当时人民群众传统的审美观念和情趣。布局上以传统的中国画手法结合图案变化，画面既简洁又生动。花卉纹饰用笔舒畅流利，花形描绘普遍肥大饱满，活泼多姿，具有典型的民间艺术风格。画意格调清新，平易近人，突出神情描绘，生动传神，具有很强的感染力。磁州窑还以书写文字做器物的装饰，如吉祥语、诗、词、曲等等。

白地黑花装饰技法需要在坯子施白化妆土未干时进行绘制，画工必须具备较高的、熟练的毛笔绘画书法技艺，对要绘的纹饰“胸有成竹”，以较快的速度，一气呵成，所以表现出纹饰简练、“豪放、潇洒、自如的艺术风格”[1]。它是中国传统的国画艺术与陶瓷工艺相结合而产生的特殊的瓷绘艺术，加之民俗、民族文化的装饰内容，所以产品深受人们的喜爱和市场的欢迎，从而形成磁州窑最

【1】魏之骝：《磁州窑艺术初探》，见《磁州窑研究论文集》，第一集，27页~39页。

具代表性的装饰品种。白地黑花装饰艺术可能受到唐长沙窑瓷绘和传统国画艺术的影响，但在观台窑也可发现其发生和发展的途径，观台窑第一期器物中虽未发现白地黑花装饰瓷片，但有釉上的绿彩和褐彩的釉上彩装饰瓷片，它们也是以毛笔绘成，只是其“颜料”不同，当可视为釉下彩绘白地黑花装饰的滥觞。到观台窑第二期后段，发现了这种釉下彩绘白地黑花标本；到观台窑第三期即金代，各种器物上普遍使用了白地黑花装饰，达到鼎盛阶段。常见的有瓶、罐、钵、盆、枕、行炉、器盖等等。如白地黑花“花”竹纹八角形枕：磁县观台镇东艾口村金代墓出土。枕面周边有粗、细各一道边框线，线框内黑绘墨竹一枝，在竹枝正中上部书写一“花”字，即花与竹，寓意为“花烛”。宋代枕底有墨书“新婚之庆”的，而此枕所绘花纹寓意更为含蓄。枕侧周壁绘卷草纹。枕底面印有单线横式长方框“张家造”窑戳。从枕的造型、纹饰、窑戳上分析，应为金代东艾口窑的典型产品。（见本书下卷，第三章P130）白地黑花芦雁纹豆形枕：磁县都党乡冶子村金墓出土。枕面边框线内黑绘一只展翅飞翔的大雁，嘴里衔着的一根很长的芦苇，由于在空中飞翔长芦苇弯成 “U”字形。整个画面简洁而生动。枕侧周壁绘卷草纹。此枕是金代冶子窑所产。（见本书下卷，第三章P137）白地黑花芦雁纹八角形枕：河北省邯郸市峰峰矿区一矿砖场宋墓出土。枕面白地黑绘粗细两条八角形边框线，线内黑绘一只大雁展翅飞翔，口衔一芦草，因迎风而使芦草弯成“U”字形；枕侧壁四面绘卷草纹。底无釉，有单线边框“张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P138）白地黑花鹭鸶纹八角形枕：金代。枕面粗细两条八角形边框线内黑绘一只鹭鸶鸟正在芦草丛中觅食。（见本书下卷，第三章P135）

白地黑花童子钓鱼豆形枕：河北省邢台市曹演庄宋墓出土。河北省文物保护中心存。枕面周边有粗细两道边框，内绘河边一童子手持小钓竿全神贯注地在钓鱼，河水以三道波纹线表示其平静，有两条小鱼争咬食饵，另一条小鱼也紧游赶来，童子将要提竿的一刹那，匠师信手将其绘于自己的产品之上。枕侧壁四周绘卷草纹饰。枕底面印有竖式上荷叶、下荷花单线框“张家枕”窑戳。窑戳的形式和字体与冶子窑址采集的“张家枕”窑戳完全相同，似是同一作坊的窑戳捺印。（见北京故宫博物院李辉柄先生在《文物》1964年第8期的《磁州窑遗址调查》一文中论述的采集于冶子窑址的“张家枕”窑戳）从枕的造型、绘画，特别是窑戳上分折，应是冶子窑宋代后期产品。（见本书下卷，第三章P379）白地黑花《童子伏鼓图》豆形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面绘两道边框线和两道如意头形线框，两组线框间夹绘五组蜗纹。枕面正中绘一童子因玩耍困乏，伏坐在绣墩边合眼打盹儿，身边还放一长柄大荷叶，童子着带花点的上衣、白长裤。从衣着和身边带长柄的大荷叶来看，童子是到秋天的荷塘去玩耍回家后的情景。枕侧壁四周绘卷草纹。枕底边有流淌下的少量白化妆土料浆，底部正中印有宋末至金流行的这种竖式上荷叶、下荷花“张家造”楷书三字窑戳。（见本书下卷，第三章P381下）

白地黑花《童子蹴鞠图》八角形枕：1954年河北省邢台市曹演庄宋墓出土。河北省博物馆存。枕面一粗一细两条八角形边框线内绘《童子蹴鞠图》，童子身着长袖花衣，束带，头饰双卧髻，右脚已将球踢起，双目注视球的起落。童子单人似在踢“滚弄”，为古代一种蹴鞠方法。枕底有横式无边框线楷书“张家造”窑戳。时代在观台窑第二期后段，即宋后期产品。（见本书下卷，第三章P380）

北京故宫博物院存一件白地黑花《童子蹴鞠图》豆形枕，另外有的铜镜和绘画亦有《蹴鞠图》。

蹴鞠是我国古代足球运动，战国时已流行于齐、楚一带。汉时卫青、霍去病以蹴鞠为一种军中的“习武之戏”，《汉书·艺文志·兵技巧》曾记载这种“习武之戏”有鼓乐伴奏。唐韦应物《寒食后北楼作》诗云：“遥闻击鼓声，蹴鞠军中乐。”唐、宋时期的蹴鞠几乎是全民运动，有成人蹴鞠、女子蹴鞠、儿童蹴鞠等。宋代的蹴鞠更加普及，宋末的高俅，因踢一脚好球而被提升为太尉。宋代的鞠直径只有 6 厘米，用八片皮子缝制而成，里面填上毛发，弹性很好，用脚踢时不太硬。宋代蹴鞠方法有两种：一种是一人或少数人的蹴鞠，以球不落地并踢出各种花样为技艺高，叫“滚弄”，就是瓷枕上童子熟练地颠球的样式。另一种是集体对抗性的蹴鞠运动，由12名队员组成两队，双方各穿红、绿色不同队服，球门横立于场地中间，球门圆筐高3.2丈（约10米），球筐直径为2.8尺（近1米），两队各在一方，球员腾空起脚，把球踢入球筐中即得一球，在规定时间内得球多者为胜。如皮球在本方场内落地，就算失败，改由对方发球。所以古代这种足球运动，比的是谁能把球踢得不落地，踢得更高、更准。

白地黑花《马戏杂技图》八角形枕：北京故宫博物院存。枕面的八角形边框线内，绘一飞奔的马，马鞍上倒立一人，这位马戏艺人双手紧抓马鞍，头手倒立在飞驰的鞍马上，扣人心弦，充分表现了民间马戏艺人的高超功夫。枕的侧面各绘卷草纹。底面无釉，有阳文“张家造”窑戳。其造型、字体，与巨鹿出土的窑戳相同。（见本书下卷，第三章P381上）

白地黑花缠枝花荷口喇叭足大瓶：金代。大荷口，长颈丰肩，鼓腹，下腹急收成束腰，大喇叭形足，造型十分优美。满身绘缠枝芍药花纹，下腹绘菊瓣纹，足部绘宝装覆莲瓣纹。白釉泛褐，因烧过火及色料配制问题使每一笔黑绘均泛出铁气泡，故此大瓶废弃。此瓶是观台窑1987年发掘金代层出土最大的瓶。（见本书下卷，第三章P066）

白地黑花缠枝牡丹纹梅瓶：金代。小口溜肩，长腹微鼓，下腹曲收，隐圈足。足部残留有石英砂支烧砂痕，肩和近底处各有一周菊瓣纹，腹部绘满小卷叶缠枝牡丹纹，有八朵高台牡丹花头。（见本书下卷，第三章P067）

白地黑花缠枝芍药纹梅瓶：金代。广肩，长腹，下腹稍内收，隐圈足。花纹共分四层：上、下各一周菊瓣纹；上腹绘缠枝芍药花，有六朵大花头，几只小蝶飞舞于花间下部；下腹有一周涂黑留白曲带纹即俗称“富贵不到头”纹。（见本书下卷，第三章P068）

白地黑花划缠枝牡丹荷雁纹梅瓶：1972年献县赵义楼村出土。河北省文物保护中心存。小口，短颈，丰肩，长腹，下腹渐收，隐圈足。从颈至足有两道黑绘划弦纹将瓶划分为上、中、下三栏：上栏颈肩黑绘划覆莲瓣纹；中栏黑绘划缠枝牡丹花纹；下栏黑绘划荷塘芦雁，近足绘仰莲瓣纹。（见本书下卷，第三章P346）

白地黑花仙鹤草叶纹筒形直壁罐：金代。白釉润泽，施釉不到底。直口内、外有凸棱，直壁，深腹，有浅隐圈足。腹部白地黑绘，两面各绘一折枝草叶纹、一只“草仙鹤”纹。（见本书下卷，第三章P061）

白地黑花折枝卷草叶纹深腹钵：北京故宫博物院存。敛口，尖唇，深腹，最

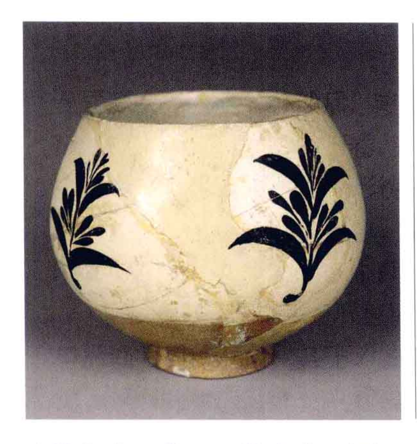






图1-31 白地黑花折枝草叶纹深腹钵
图1-32 白地黑花“同治元年”盖罐

大腹径在下腹，下腹急收，圈足。内外白釉，下腹和圈足露胎。腹部黑绘四枝折枝卷草叶纹。造型与前钵极似，纹饰亦颇似，但此钵草叶纹上中下均有卷枝叶，与金代罐、小瓶的折枝卷枝相同。（见本书下卷，第三章P319）

白地黑花折枝草叶纹深腹钵：第二期后段即宋末。磁县中国磁州窑博物馆存。尖唇，敛口，深腹，最大腹径在下腹，下腹急收，圈足。内外白釉，近底和圈足露胎。腹部黑绘四枝折枝草叶纹。为1987第三次观台窑发掘中出土最早的一件白地黑花器物。（图1-31）

磁州窑第二期、第三期宋、金时代的日用碗、盘小件器物多为素面，少数有篦划纹饰，到观台窑第四期元代时，产品中数量最大的碗、盘也普遍使用这种白地黑花装饰。原宋、金时代的剔、刻、划等装饰品种，元代则十分罕见。

到磁州窑第五期彭城窑的明清时代，漳河流域诸窑停烧，磁州窑产量大减，清末伴随着青花瓷的流行，白地黑花装饰中的黑彩料之色变浅呈浅褐色，俗称“残膏药色”，逐渐失去了昔日的光辉。

如白地黑花“同治元年”盖罐：腹部褐彩绘花卉和篆书寿字，底部绘有方形戳印“同治元年”。（图1-32）到清后期白地黑花装饰在与青花瓷的竞争中逐渐衰落。

12.白地黑绘划花 白地黑绘在花纹的枝、蔓、叶、花上，以尖状或篦形工具轻轻划出枝、蔓、叶的脉络和花瓣间的外廓及其阴面、阳面、细小的花蕊等，划破黑色料层，露出白色化妆土底色。使其黑白分明，更加生动活泼，立体感突出。

如白地黑绘划云鹤荷塘纹小梅瓶腹部残片：出土于观台窑第三期金代层。在施过白化妆土的胎上，先以粗毛笔蘸“斑花石”料浆浓笔绘出黑荷叶和飞翔的黑仙鹤（或黑天鹅）及云朵等花纹，稍干后以“硬笔”划出大荷叶的叶脉及仙鹤的羽毛，一排排羽毛和张开的翅羽，似正在云中搏击长空，荷叶的脉络划痕，犹如点睛之笔，顿使其生动地活现于天上和水面中，更显得生机盎然。（图1-33①）

白地黑绘划折枝牡丹纹喇叭口小瓶二残件：均金代层出土。喇叭口，长颈，腹部绘划折枝牡丹纹，绘后用尖状“硬笔”一划，使其更生动形象。观台窑址金代层出土很多这种小瓶颈肩部残件、残片，多在对接口处断开。（图1-33②）
白地黑绘划折枝牡丹纹喇叭口小瓶：日本东京町田市立博物馆存。卷沿大喇叭口，长颈，广肩，鼓腹，下腹急收接喇叭形足。从长颈肩至下腹绘划一折枝牡



图1–33
① 白地黑绘划云鹤荷塘纹小梅瓶腹部残片



图1–33
② 白地黑绘划折枝牡丹纹喇叭口小瓶二残件



图1–33
③ 白地黑绘划折枝牡丹纹喇叭口小瓶

丹。这种折枝牡丹纹喇叭口小瓶，均为观台窑址金代层出土。（图1-33③）。

白地黑绘划花龙纹大盆：观台窑金代作坊出土。盆上粘有一层白色粉末，当是作坊盛白化妆土料浆的痕迹，盆外加固附加堆纹一周，盆内先以浓粗笔绘出两条行龙、火焰宝珠和流云及一条盘龙，再用尖状“硬笔”划出龙身的鳞、眼、鼻、爪等轮廓和筋脉构架。行龙张牙舞爪，飞行云间，盘龙全神凝视前方。这是观台窑发掘出土的最大的一件盆。（见本书下卷，第三章P065）如此巨大且装饰精美的龙盆，其本意决不是做泥浆盆，故其生产时代应稍早于金代，可能为宋末。白地黑绘划花与白地黑花的流行时代基本相同，即宋末和金代。

13.白地黑花文字装饰 早在观台窑第二期北宋中期以前，已有珍珠地划花“福德”、“福德枕壹只”等文字枕，还有白地划花“忍”字大盆、白釉划“长命”叶形枕、白地篦划花“忍”字枕，白地黑剔花“清净道生”文字叶形枕等。宋末和金代白釉枕上有篦划“春夏秋冬”四字的。文字装饰最早见于唐代长沙窑瓷器上书写的唐诗，而磁州窑有了进一步的发展和完善。磁州窑的文字装饰有吉祥语、格言、诗、词、曲、赋、文等形式，有的出自当时的文人之笔，亦有的出自窑匠之手，常见的词牌、曲牌有〔如梦令〕、〔西江月〕、〔浣溪沙〕、〔人月圆〕、〔满庭芳〕、〔朝天子〕、〔山坡羊〕、〔红绣鞋〕、〔小桃红〕、〔落梅风〕、〔喜春来〕、〔庆东原〕、〔醉中天〕、〔快活三〕等等。书民谚俚曲、吉祥诗文、规劝箴言、处世哲学的有“春”字、“忍”字、“清净道生”、“风花雪月”、“天下太平”、“众中少语，无事早归”、“有客问浮世，无言指落花”、“见贤思齐”等。诗文脍炙人口，雅俗共赏。磁州窑匠师用毛笔以“斑花石”料浆为“墨汁”，在器物上书写文字，将制瓷工艺与中国书法艺术相结合，创造出新的装饰艺术。它与唐代长沙窑青色釉上的书写不同，而是在白色瓷器胎体上书写文字，如同在宣纸上进行书法创作，然后施透明釉入窑烧成，保留了中华民族毛笔书法、水墨国画的形象和神韵。已发现磁州窑器物上书有真、草、行、篆、行楷等书体，极富装饰作用。

如白地黑花书诗文八角形枕：20世纪初巨鹿古城出土。[1]枕面边框线内有行楷四行，每行七字：

欲向名菌（园）倒此瓶，主人嫌客户长扃。

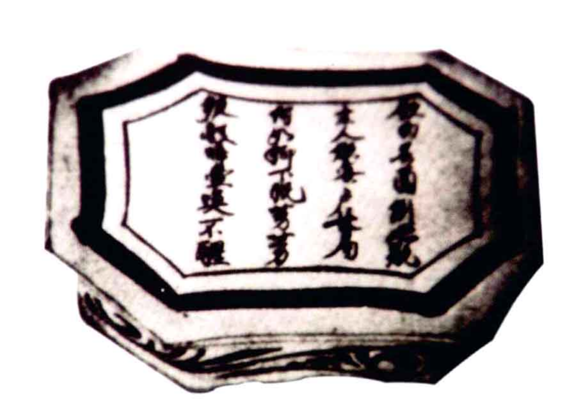
何如柳下眠芳芳（草），报（布）谷啼壶（壶）唤不醒。

全诗共二十八字，诗文的书写风格具有民窑匠人的特点，诗文错别字有四个。枕底为一无边框线横式行楷阳文“张家造”窑戳，此“张家造”窑戳的形式、字体等方面与东艾口窑出土的窑戳完全相同，当是东艾口窑生产无疑。其时代为北宋大观二年之前，属于观台窑第二期后段。（图1-34①）

东艾口窑出土的“张家造”窑戳残片：磁县观台镇东艾口窑址采集。北京故宫博物院李辉柄先生在《文物》1964年第8期的《磁州窑遗址调查》一文中提到“张家造”款的枕残片有二十余件，有横、竖两种窑戳样式，其中横式“张家造”窑戳的戳形、字体、字的笔顺均与上述两枕的窑戳完全相同，时代应相同。正如李辉柄先生评曰：“这不仅解决了巨鹿出土的枕头的窑口问题，而且为东艾口村遗址的时代找到了可靠的证据。”说明其上限要早于北宋大观二年。（图1-34②）

白地黑花书“长命安乐”文字叶形枕：宋末观台窑产品。枕面书楷体大字

【1】《钜鹿宋器丛录》37页著录：白地黑花书诗文八角形枕。







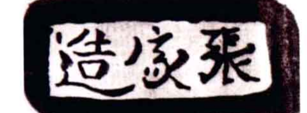


图1-34
① 白地黑花书诗文八角形枕
② 东艾口窑出土的“张家造”窑戳残片
③ 白地黑花书“长命安乐”文字叶形枕

两行“长命安乐”，两侧划钱纹。与此枕造型、时代相同的还有枕面书“合和富贵，安乐长命” 八个楷书大字的。（图1-34③）

白地篦划花五言诗叶形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。叶形枕面上侧划缠枝纹加篦地，枕面中下部如意头形开光内竖写楷书五言诗四行：

在处（外）与人和，人生得已（几）何。

长修君子行，由自是非多。

从枕的造型、纹饰、胎釉等方面分析，时代亦当是宋末观台窑产品。（见本书下卷，第三章P374上）

白地黑花书〔如梦令〕词豆形枕：1974年彭城韩家庄金墓出土。枕面周边有粗、细各一道边框，线框内书行楷六行，满行六字，首行题〔如梦令〕词牌名，后面书：

曾醉桃源西宴，花落水晶宫殿。

一枕梦初惊，人世光阴如电。

双燕，双燕，不见当年人面。

枕面出短檐，侧壁绘卷草纹。从枕的造型、纹饰和侧壁绘卷草纹样分析，应是金代东艾口窑所产。（见本书下卷，第三章P174）

白釉书“子孝妻贤”诗文豆形枕：观台窑出土。枕面四行行书：“父母无忧因子孝，夫无横祸为妻贤。”其中“横”字左边的木字旁被误写为提手旁，妻字亦少一笔。这首诗文意在提倡子孝、妻贤的良好民俗文化。（见本书下卷，第三章P055）还有一件枕上书：“立身之本，行孝为先。于人有义，不又（佑）神天。”亦应是倡导人们行孝和有义。



图1-35 白釉书唐李白诗豆形枕

白釉书唐李白诗豆形枕：枕面无边框线，以黑彩书："白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。"枕侧壁为素面。（图1-35）另有一件枕面书春景五言诗，"春"为大字，书在枕面上部，其下书"日迟媚景，风扇微和"，读时则成"春日迟媚景，春风扇微和"；还有的枕面书"欲作高堂梦，须凭妙枕欹"等。这种造型的书写文字的豆形枕，在观台窑金代层出土残片较多，少数在宋末。

文字装饰多见于枕、瓶、罐、碗、盘、盆等器物上，以瓷枕最多，瓷枕还有直接书写自己商品广告的：如"古相（或"相地"）张家造"、"艾山枕用功"，"滏源王家造"、"鸿川枕用功"等，宣传自己作坊生产的瓷枕是"张家"、"王家"的老字号，瓷枕是下工夫制作的，与枕底的"张家造"、"王家造"、"李家造"等窑戳相呼应，突出了磁州窑特有的装饰风格。

河北省邯郸市峰峰矿区彭城窑、富田窑等窑出土的四系瓶上还有书写"潇湘夜雨"、"招财利市"、"清酒肥羊"、"酒色财气"、"风花雪月"、"清风明月"、"赵家瓶"、"纪家瓶"、"焦家用"、"白家酒"、"仁和馆"、"永和馆"、"太平馆"、"八仙馆"、"玉山馆"、"同乐馆"、"武阳馆"、"元贞馆"、"黄华馆"、"熙春馆"等"潇湘八景"和"馆铭"的，还有的四系瓶上书"酒、酒、酒"、"秋露白"、"梨花白"等酒名，另有一件元代用八思巴字书写"美酒"的瓶，均与酒业有关。瓶、罐上还有书写唐诗、宋词、元曲的，如河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存白地黑花四系大瓶上书有元人陈草庵的《叹世》之一〔山坡羊〕，前已介绍过的白釉小梅瓶上书有元曲大家马致远的《天净沙·秋思》。枕上书写文字最多的是一件白地黑花书"枕赋"长方枕，枕面开光内书行楷十八行，总计为共二百六十六字。这是书写"赋"的唯一一件磁州窑元代瓷枕。

磁州窑器物上的文字装饰出现较早，但用毛笔以黑彩书文字的时代与白地黑花装饰的出现时代基本相同——宋末，其鼎盛阶段在金、元时期。

14.白釉印花 磁州窑生产的生活日用品碗、盘、盆、罐等，虽以手拉坯为主，但也有少量的模印花器物。

如白釉印花碗：观台窑第三期。这件白釉内印花碗成型时在碗内底部已模印折枝莲纹，施白化妆土和透明釉后入窑烧成。

刻半圆形团花缠枝牡丹印碗模范：1960年观台窑第二次考古发掘出土。碗模外观呈蘑菇状，外刻满半圆形团花和缠枝牡丹花纹，碗模中心为半圆似桃形纹饰。从纹饰上分析应是观台窑第一期末至第二期的碗模，也是观台窑先后三次发掘出土的唯一一件碗内印花模。（图1-36）

观台窑址三次发掘出土内印花碗、盘极少，但在临水窑2001年配合基建发掘中出土一批白釉印花盘，印花纹饰清晰，胎体精细，薄白似仿定器，目前尚未整理研究。

磁州窑发现有外印花粉盒、盒盖和模印黑白围棋子、象棋子，黑白围棋子、象棋子均为模制印花。黑白围棋子呈小圆饼状，两面捺印花纹，有展翅对飞的小鸟，有各种对蒂的小菊瓣形团花、折枝五瓣梅花朵、鱼纹以及一些不清晰的图案，可能因太小均未施釉，高温烧成。发现黑、白围棋子共三十七枚，时代从宋代到金代都有。象棋子多为刻字而成，仅发现刻"车"、"卒"两枚，时代从金







图1-36 刻半圆形团花缠枝牡丹印碗模范

图1-37 围棋子、象棋子

图1-38 模印白釉卧虎枕

末到元代。（图1-37）

观台窑第二期特别是第三期，大量出现模印异形瓶和卧人、卧虎、卧狮枕。如模印白釉卧虎枕：宋代。一只老虎静卧于长方形座上，两前爪置于头下，竹节似的虎尾顺盘于身侧，背部微凹处饰一宽边鞍布，似为枕巾。（图1-38）另外还有些附件，多为单面模印的各种足、耳、柄和贴于瓶、瓜棱三足炉上的花饰等等。

15.白釉雕塑镂空（孔）、手捏装饰 在磁州窑器物的装饰艺术中，还有少量的雕塑镂空、手捏工艺，如各型式的熏炉。观台窑第一期、第二期的雕塑中有手捏小动物、小器物或做儿童玩具或盛特殊药物。

如白釉黑釉小罐、小篮、小瓶、盘、碗、盅等，其中小瓶有可能盛药，多数是小儿玩具。（图1-39①）

黑釉小马、小鸡、小狗、小猴等为观台窑第一期和第二期的器物。有两只小







图1-39
① 白釉、黑釉小罐、小篮、小瓶、盘、碗、盅
② 黑釉小马、小鸡、小狗、小猴等
③ 白釉、黑釉小马、骑俑、小鸡、小狗、小羊





图1-40 白釉瓷塑小人

图1-41 白釉剔缠枝花纹镂孔香熏炉

鸡尾部相连似双头鸡，背部有一桥形系成小篮状。还有将双头鸡大小相叠共八只小鸡做成鸡窝，又似小鸟提篮的。（图1-39②）白釉黑釉小马、骑俑、小羊、小鸡、小狗，多为残件或烧粘连器物。（图1-39③）

白釉瓷塑小人：第三期。白地黑花彩童子一般身长4厘米~8厘米，有的似仰卧襁褓中的婴儿，有的似匍匐爬地的小孩儿。（图1-40）

白釉剔缠枝花纹镂孔香熏炉：长子母口，露胎。筒形腹部镂两对圆形大孔，镂孔可供，投放香料。上腹剔缠枝草叶纹，若有花头应在盖上，下腹为宝装莲瓣纹，底残失。是观台窑第三期金代器物。（图1-41）

16.白地红绿彩 旧称“宋加彩”，有的日本学者称之为“赤绘”。其中“加彩”点出了这种装饰的特点，它是在高温烧成的白瓷或釉下点过黑彩（如眼、眉、衣纹、座台等处），出窑后再加绘红、绿、黄等彩料浆，二次入窑低温（800℃~900℃）烧（烤）而成。这种装饰使白瓷釉上出现红彩和绿彩，有的加黄彩。

红彩料是将青矾炒制成红矾，冷却粉碎后水解再加铅粉及少许胶水制成；绿彩料是氧化铜；黄彩料是用铝粉与赭石调制而成。有的黄彩料如配制使用得当，则光泽很好，会出现似“金彩”的效果。如临水出土的一铺红绿彩佛像，其中佛像身上的黄彩配烧得当，好似金彩。中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》第六章第一节“磁州窑”中指出：“临水县窑藏出土一批白釉加红绿金彩文殊菩萨等塑像，坐于象、狮背上，高20到50厘米，加彩塑像过去仅见男女侍俑及小件玩具，塑像高大，又分乘狮、象，而且色彩鲜艳，特别是大面积加金彩，更属难能可贵。临水地距观台很近，应是观台窑的产品。”又如西方三圣造像：在河北省邯郸市峰峰矿区北宋末古“地道”废弃后的填土中出土。实际出土一铺七身红绿彩造像残片，有一佛、二弟子、二菩萨、二天王，因七尊造像残片残甚，缺失过多，最后仅修复一佛二菩萨西方三圣造像。

红绿彩坐佛瓷像：佛面相丰满，螺发髻和眉、眼、嘴均施黑彩，双眼微合，手势为降魔印。佛身披红彩沿黑彩莲花纹边袈裟，内着莲纹、牡丹纹僧衣，结跏趺坐于三重仰莲高座之上，莲座下为红绿黄彩绘的须弥座。（见本书下卷，第三章P076）

红绿彩文殊菩萨骑狮坐像：文殊菩萨手持一枝带绿叶的莲花，头戴红绿黑彩的花蔓冠，冠前正中有一佛，面部以黑彩绘，眉清目秀，又施以红彩，项戴黄彩项饰，外着红绿彩僧衣，内着白衫并围黄彩肚兜，束白色腰带，结跏趺坐于上饰绿边布的狮驮仰莲座上。狮身为绿彩，头后长毛发和上卷的尾毛饰以黄彩，似武士的“狮奴”头戴尖如意头冠，上身着红彩衣，腰围硬抱肚，束绿带，侧身叉



图1-42　崔仙奴墓泰和二年墓砖志拓片

腿而立，双手牵黑彩缰绳作用力状，狮和人均站在黑彩长方形台上。（见本书下卷，第三章P077）

红绿彩普贤菩萨骑象坐像：普贤菩萨手持一柄带绿彩如意，头戴红绿黑彩的花蔓冠，面部以黑彩绘眉目，嘴部又施以红彩，头微低，项戴黄彩如意项饰，衣带饰、坐姿等与文殊菩萨相似，结跏趺坐于白象驮仰莲座上。白象束红鞍带，鞍上有黄彩如意头饰，似武士的"象奴"亦头戴黄彩尖如意头冠，上身着白衫，腰围黄彩硬抱肚，束绿带，侧身叉腿而立，双手牵黑彩缰绳作用力状，象和人均站在黑彩长方形台上。（见本书下卷，第三章P078）

此佛和菩萨身上的黄彩有些部位较浅，有些呈金黄色，但绝非"金彩"。这铺红绿彩佛造像就是金代临水窑所产，而非观台窑产品。中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》误将佛与菩萨定为宋代，而将天王定在了金代（《中国陶瓷史》图版贰拾柒介绍），有误。这铺红绿彩佛造像通高（连佛座）61.3厘米，是目前所知最高大的磁州窑金代红绿彩佛造像。河北省邯郸市峰峰矿区大社乡村民在取土时发现另一铺与其相似的红绿彩造像残片，虽过于残碎缺失，但仍可看出亦是一铺七身红绿彩佛造像，亦当是临水窑所产。

1989年5月，河北省邯郸市峰峰矿区临水村村南农电局基建工地发现金泰和二年（1202）崔仙奴墓，为竖穴土洞墓。出土一块长方形大砖志（图1-42）和五件红绿彩俑，四件高15厘米~16厘米，一件高33厘米，造型生动，十分珍贵，亦当是临水窑所产。

红绿彩男婴造像：为金泰和二年崔仙奴墓出土最大的一件，仰卧身长33厘米。头留"鹁角"并系红头绳，面部丰满，浓眉大眼，眉、眼、头发和衣带等部分先烧成釉下黑彩或以黑彩勾出轮廓线，然后再在白釉上填绘出红绿和黄彩。颈佩金黄色如意形项饰，上身着对襟窄袖红衫，绘带黄连珠纹和双鸟纹，外罩黄地红色圈点的花褙子，下身从腰至臀束有三个黄褐绿色蝴蝶结，下身裸，从臀部顺两小腿外侧以红色宽带在膝下又打一蝴蝶结，致使小腿并拢。这种束捆包扎方法可使男婴小臀、小便外露，方便大、小便的擦洗处理。观台窑金代层曾出土一件这种束包婴儿造型的残模具和已上黑彩的束捆包扎婴儿，原文称"仰卧人"。（见《观台磁州窑址》图版三九：1仰卧人）这种在夏秋束捆包扎婴儿的方法当是河北农村民俗的珍贵资料。（见本书下卷，第三章P079）

红绿彩双手合十骑鼓女童像：造型最为生动。头顶梳黑彩冲天髻，两侧垂髻并束红色绳带，髻间施以浅绿彩。身着圆领窄袖衫，领口、袖口均施黄彩，外罩红彩绿带短褙子，下着红带绿彩短裙，内着白裤，裤口施红边，绿袜黑鞋。女童骑坐于鼓凳之上，双手合十，眉目清秀，神情专注。圆领和袖口的黄彩显示她是这组童子中最高贵者。（见本书下卷，第三章P081）

红绿彩双手抱小羊羔坐鼓女童像：女童发式与前者稍有不同，缺少头顶的正髻，髻间施褐彩。身着红色右衽衫，衫领襟饰宽黑边，双手轻轻抚抱一只小羊羔，白裤，足穿黑鞋，左腿盘坐于瓷鼓凳上，右腿骑鼓边。眉目清秀，未施朱唇，两眼平视安详，头微低，当是显示其身份的神态。（见本书下卷，第三章P080）

红绿彩双手抱狗侍立童子像：发式、眉、眼与坐鼓女童相同，只是头微低，怀抱一只小狗，两手紧紧地抓住小狗前腿。身着红对襟绿边衫，束宽腰带，下着

黑边束带绿围裙，穿白色长裤，裤口套在黑色长筒靴内，双脚站在带黑彩的矮台上。神态稚气又显谦恭，似在随时听候主人差使。（见本书下卷，第三章P082）

红绿彩夹盒侍立童子像：上身内着右衽白衣，外罩直领绿开襟红长窄袖衫，红衫上饰黄彩圆圈点纹，前腰着红黑边绿围裙，束带，白裤黑鞋，站立在带黑彩的台上。此像发式为契丹人的髡发，头顶剃光四周留发，因发漆黑而顶部施浅褐彩，更显示髡发。脸宽胖，头大微低，神态专注，面带谦恭，身略前躬，左腋下夹一黄色黑彩边方盒，似在随时听从主人召唤。此童与前抱小狗侍立童子像的造型、彩绘及束围裙等方面均显示其身份，而髡发童子身份最低，当是童仆。（见本书下卷，第三章P083）

观台窑三次考古发掘中均发现有红绿彩瓷，观台窑第一、二次考古发掘出土有红绿彩"仕女"、"小瓷人"和"摩睺罗"，观台窑第三次考古发掘出土了红绿彩小俑和带红线黄点的器盖残片，均属第三期金代层，见《观台磁州窑址》彩版三四：1红绿彩瓷片，（图1-43）但其造型、画风及红绿彩瓷装饰水平，不如临水窑的红绿彩瓷。

红绿彩瓷装饰使磁州窑装饰工艺又增加了新的艳丽的装饰品种，其特点是艳而不躁，丽而不俗，清新悦目，对比强烈，故为明清的五彩瓷、青花斗彩瓷开了釉上彩绘的先河。红绿彩瓷在金代出现，但从元代开始，红绿彩瓷渐渐被色彩更加绚丽的斗彩、五彩所取代。

河南、河北、山东、山西的窑址和墓葬中均出土过红绿彩瓷，主要有碗、盘、罐、瓶、高足杯、小俑、佛像等。观台、彭城、临水窑生产的小俑、仕女、佛像类较多，如临水窑一带出土的这组高大、精美的佛像是国内外现存红绿彩瓷中最硕大者。流传到国外的红绿彩珍品也不少，在长谷部乐尔先生的《磁州窑》、《宋代的陶瓷》和蓑丰先生的《磁州窑系展览图录》中，收录有金"泰和元年"（1201）款红绿彩碗和金"正大七年"（1230）款红绿彩碗，现藏于日本东京国立博物馆和私人安宅氏。以前多称红绿彩瓷为"宋红绿彩"、"宋加彩"和"宋赤绘"，北京故宫博物馆藏宋"元丰四年"款红绿彩罐是一件罕见的孤例，尚待进一步的考证鉴别。目前考古资料和带年款器物显示，红绿彩器物金代流行，其他地方尚未发现有北宋纪年款的红绿彩瓷，各地窑址考古发掘在宋代地层和宋纪年墓中也未发现红绿彩瓷，可见红绿彩瓷金代出现，元代较少，河南禹州窑明代仍存在红绿彩，但画风内容与观台窑、临水窑红绿彩瓷不大相同。

17.黑釉瓷 磁州窑的黑釉瓷不仅胎料为当地所产，其釉料亦是当地蕴藏极为丰富的褐色黄土，含铁质较高，经水淘澄，滤其粗质，制成黑釉料浆，在器坯上浇釉或蘸釉入窑高温烧成。黑釉瓷由于胎和釉料均为当地所产，釉料取之便利，

【1】2002年，河北省邯郸市文物保护研究所，即河北省原邯郸地区文物保管所，与中国核子物理所合作科研项目：合作化验观台窑考古发掘出土的各期瓷片胎、釉的化学成分。选发掘的四期各层黑釉、白釉的碗、盘各20片瓷片。但是第一期的各层，每层均凑不够黑釉碗、盘各20片，只好以本层的黑釉罐、黑釉葫芦瓶残片代之。第一期黑釉碗、盘极少，其残片也很少。



图1-43 红绿彩瓷片

图1-44 黑釉执壶





工艺十分简单，产品成本低廉，本来可以大批生产，但唐宋以来，人们崇尚白色瓷器，所以北宋早期磁州窑黑釉碗、盘极少。[1]观台窑第一期的黑釉碗、盘约为同期白釉瓷碗、盘的数1%。黑釉小罐较多，其次有葫芦瓶、行炉、注壶、执壶等，同类黑釉器在窑的不同位置烧造会出现不同釉色，即所谓“窑分五色”。

如黑釉（酱红釉）弦纹梅瓶：北宋。小盘口，短颈，广肩，长腹，近底露胎，隐圈足，腹部由拉坯形成凸弦纹。（见本书下卷，第三章P026）

黑釉执壶：内外均施满釉，外为酱红色釉，而内为白釉，十分罕见，观台窑第二期，即北宋中期。（图1-44）

黑釉麻花双耳葫芦口瓶：北宋。满身黑釉，圈足处无釉露粗胎。小敛口，下接一葫芦，上部束颈，下接长圆形腹，矮圈足。这种黑釉麻花双耳葫芦瓶出土多件，国内外博物馆亦有收藏。黑釉器由于火焰原因有的呈现芝麻酱釉。（见本书下卷，第三章P027上）

黑釉麻花双耳葫芦瓶：1960年观台窑第二次考古发掘中出土。北宋。满身黑釉，圈足处无釉露粗胎。小敛口，下接一葫芦，上部束颈，下接长圆形腹，矮圈足。（见本书下卷，第三章P027下）

黑釉“宣和元年”款矮腹瓶：日本东京出光美术馆存。北宋末期。小口，短颈，圆肩，矮腹，底无釉，有墨书“宣和元年五月二十二日张造”款。宣和元年（1119）是宋徽宗赵佶第六个年号的第一年，观台窑第二期后段，张氏作坊所制。（见本书下卷，第三章P326）

观台窑第二期，黑釉碗、盘、罐等黑釉器也远远少于同期的白釉器，黑釉壶、瓶、灯更少。

由于宋代以来饮茶、斗茶之风盛行，黑茶盏特别为人们所珍视，故黑釉盏渐多，而日常生活用黑釉碗、盘仍很少。直到磁州窑第四期的元代，由于人们对黑釉瓷器认识的变化，加上观台窑燃料煤和小漏斗形匣钵的大量使用，黑釉敛口褐彩碗、黑釉厚唇铁线纹碗、黑釉桃心盘等黑釉器物开始大量生产。

如内黑釉外浅黄釉涩圈碗：彭城窑元代地层中发掘出土。侈口，斜直壁，矮斜圈足，有“鸡心突”。（图1-45）

据老匠师说：“这种内黑釉外浅黄釉碗的浅黄色釉是将白釉与少量黑釉调





图1-45 内黑釉外浅黄釉涩圈碗
图1-46 茶叶末色釉碗

和并加水稀释而成”。由于碗内为涩圈，故可以用长筒形大匣钵多件叠装烧成，比漏斗形单匣钵装烧的黑釉酱彩敛口碗、黑釉厚唇铁线纹碗装烧数量多，故产量大，又省工、省料、省时。所以黑釉斜直壁涩圈碗一出现就很快普及，并逐渐代替前几种黑釉碗占领市场。它从元代后期盛行，直到磁州窑第五期变化为内外黑釉，继续烧制，经明、清一直到民国。

黑釉器有“窑分五色”之说，相同的黑釉器坯入窑烧成后，则会出现少数酱釉、褐釉、茶叶末釉，甚至褐红色、豇豆红色等不同颜色。虽然施同一种黑釉，但是由于施釉的厚薄、窑温的高低、窑床的位置、距窑火膛火道远近及火焰气氛等因素不同而形成不同面貌。在观台窑第一期、第二期的罐、钵、瓶中，有的两侧黑釉颜色不同，有一件黑釉双耳罐一侧为黑釉，另一侧为茶叶末色釉；有一件罐一侧为酱褐色釉，另一侧为黑釉。如茶叶末色釉碗：元代。侈口，壁微曲，矮斜圈足，有“鸡心突”。碗内釉呈墨绿茶叶末色，颇为雅致，外半釉。（图1-46）

黑釉褐彩敛口碗：元代。尖唇，敛口，曲腹，矮斜圈足，有“鸡心突”。黑釉碗内有不规则的褐彩斑，外半釉。这种碗以漏斗形小匣钵放单件装烧，故碗内底光洁，使用方便。

黑釉酱彩敛口碗：尖唇，敛口，曲腹，矮斜圈足，有“鸡心突”。酱褐彩斑、造型、釉色、大小均与上碗相同。元代大量生产这种黑釉敛口碗，由于碗内彩斑是用含铁元素更高的“斑花石”料浆洒点而成，故碗内彩斑的形状、大小、多少、疏密均有不同。（图1-47①A、B，图1-47②A、B、C）

黑釉褐彩条纹直壁斗形小碗：元代。彭城窑产。左碗口沿稍残，右碗烧生，条纹不显。直口，直壁，近底无釉，矮斜圈足，有“鸡心突”。黑釉碗外壁饰褐彩条纹。（图1-48）黑釉直壁小碗观台窑发现较少，彭城诸窑均发现较多。而黑釉直壁小碗外壁以“斑花石”料浆加绘褐彩竖线条纹饰者，只在彭城窑发现。

18.黑釉白唇 黑釉器早期纹饰很少，而黑釉白唇器是观台窑第一期、第二期流行的一种装饰。其工艺是将施过黑釉料浆的器物，趁其未干时将口沿部位的黑釉刮掉，并加浓稠的“白釉”（当是白化妆土与透明釉的混合物），入窑高温烧成，即早期的黑釉白唇器，日本学者称其为“白覆轮”。观台窑第一期、第二期有小碗、钵、盏托、荷口浅腹钵、行炉、椭圆形枕等器型，这种黑釉白唇装饰的黑白釉交界处，虽光洁且黑白分明，但用手摸之有挡手的感觉。

如黑釉白唇小碗：北宋。直口壁微外鼓，下腹渐收，圈足规整。（图1

图1-47① 黑釉褐彩敛口碗（A、B）





图1-47② 黑釉酱彩敛口碗（A、B、C）

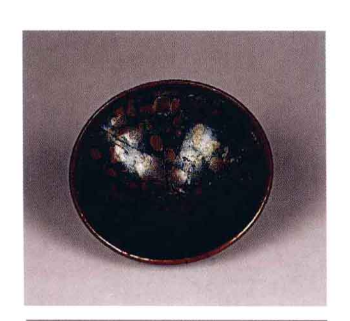








图1-48 黑釉褐彩条纹直壁斗形小碗，右碗烧生

-49①）

黑釉白唇小碗残片：均为观台窑第一期、第二期出土，造型同前。黑釉白唇器在磁州窑第三期发现很少，而磁州窑第四期元代的“白唇碗”内施白釉至唇外沿，唇以下施黑釉，晾干后可入窑烧成。其工艺更简单，省工、省料，黑白釉交界处光洁，呈棕色。（图1-49②）

黑釉白唇行炉：观台窑第一期即五代末至北宋早期。行炉宽平沿边部为白唇，宽扁腹，喇叭形足。这件黑釉白唇大行炉是本次考古发掘出土的唯一一件黑釉带装饰的大行炉。（见本书下卷，第三章P018下）观台窑第一、二期即北宋早、中期时，黑釉大行炉绝大多数为素面，仅仅发现一片黑釉大行炉腹部剔三角纹的残片，观台窑黑釉剔花工艺不多。

黑釉“芒口白唇”双耳罐：口沿有白色细小颗粒，即“芒口白唇”器。（见《观台磁州窑址》图版五一：3黑釉双耳罐）

黑釉白唇装饰来源于观台窑第一期的“芒口白唇”器，原是在器物对口烧或叠烧时，口部不施釉，仅施较浓稠的白化妆土细小颗粒浆，烧成后，则在器口部留下“白色叠烧痕”，原本不是为装饰口沿，而是防止叠烧、对口烧时烧粘连，故“芒口白唇”实为“白色叠烧痕”。后因“芒口白唇”器在市场上有一定的需求，渐渐演变成黑釉白唇装饰。在观台窑第一期前段，白唇器和“芒口白唇”器均有出土，到后段则多见黑釉白唇器物了。

到磁州窑第四期，观台窑、彭城窑等窑均出现另一种白唇器。它内白釉外黑釉，内白釉至外唇，下施黑釉烧成。这种白唇器用手摸白唇处，虽光滑不挡手，但有一环过渡棕色；而观台窑第一期的黑釉白唇器不仅黑、白釉界线分明，用手摸时因两种釉厚薄不同而有挡手的感觉。它们与黑釉“芒口白唇”器相比，不论摸和看亦有区别。

19.黑釉剔花 黑釉剔花工艺是在施过黑釉料浆的器坯上迅速以尖头工具划出纹饰，再以扁头铲状工具剔铲掉花纹以外（或以内）尚未干的黑釉料浆层，露出器胎，然后入窑烧成。观台窑第一期地层中曾发现过黑釉行炉腹部剔三角纹的残片。山西省窑口在古代宋、金时期颇流行黑釉剔花瓶、罐、玉壶春瓶等器物，并有精品传世。

如黑釉剔覆莲纹行炉：观台窑采集。炉为窄沿，矮足，炉身中下部黑釉剔一周覆莲纹，露胎。这与观台窑第一期发现的黑釉行炉腹部剔三角纹的残片基本相同。（图1-50①）





图1-49
① 黑釉白唇小碗
② 黑釉白唇小碗残片





图1-50
① 黑釉剔覆莲纹行炉
② 黑釉剔牡丹纹大碗残片

黑釉剔牡丹纹大碗残片：观台窑第二期出土。工艺为碗坯外施黑釉，内先施白化妆土，稍干后施“斑花石”料浆，稍干迅速划出缠枝牡丹花纹，再用扁头铲状工具剔掉花纹以外的“斑花石”料浆层，但不能伤及底层的白化妆土，施透明釉，晾干后入窑高温烧成。这种装饰工艺使图案黑白反差十分鲜明。从此件标本可以看出，工匠的剔技尚不成熟，有剔过花纹的，有未剔净还残存不少黑釉的。（图1-50②）

20.黑釉凸线纹　在器坯稍干后以白色泥料用“漏粉条”的方法漏置于器表，有的二条或四条一组，也有连续密条线，然后罩施黑釉，晾干后入窑烧成。因黑釉在高温下熔流，使白色凸线上的黑釉流下，而留极稀薄的釉层，故而形成酱色或微带酱色的白凸线纹，颇为雅致。观台窑第二期出现，第三期流行少量双耳罐、小罐、小壶、小瓶、钵等器型。

如黑釉凸线纹双耳大口罐：观台窑第三期出土，金代流行。黑釉光亮如镜，罐腹有酱色双凸线纹，凸线纹原本白色，因窑中高温使凸线上的黑釉熔流，剩下较稀薄的酱色黑釉。罐近底处施浅酱黄色护胎釉。（见本书下卷，第三章P073下）

黑釉双凸线纹小梅瓶：口残，瓶颈矮细，圆肩，腹修长，下腹渐收，隐圈足。肩腹有酱色双凸线纹，下腹近底处施浅酱黄色护胎釉。黑釉双凸线纹小梅瓶观台窑同时出土两件，均因口颈拉坯太薄而残失。（图1-51）

黑釉密凸线纹小梅瓶：日本东京松冈美术馆存。小盘口，短颈，圆肩，长腹。满身施黑釉，下腹近底施护胎釉。颈下肩上有圆圈凸棱，其下饰密凸线纹。（见本书下卷，第三章P345）

凡观台窑第二期、第三期的黑釉瓶、罐，下腹无釉处多施浅酱黄色护胎釉。这种浅酱黄色护胎釉实为调稀的黑釉。磁州窑第四期的黑釉凸线纹器物多不施护胎釉。

磁州窑系的山东淄博窑和河南鹤壁窑、鲁山窑等遗址中均曾发现黑釉凸线纹装饰，与磁州窑的区别在于各窑习惯用的器物造型、黑釉的浓稀度及胎釉料的成分各有差异。在国内外博物馆中收藏很多黑釉凸线纹器物，如韩国国立中央博物馆收藏的黑釉凸线纹水注、喇叭口瓶、小罐等器物。

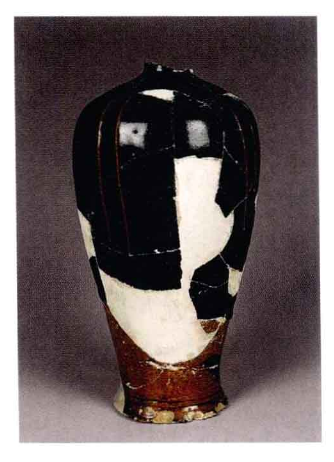


图1-51 黑釉双凸线纹小梅瓶

21.外黑釉凸线纹内白釉划花　外黑釉凸线纹制作如上述黑釉凸线纹工艺，器内施白化妆土并划折枝莲或牡丹花，加篦划补空白处，施透明釉，入窑高温烧成。观台窑第二期发现的侈口半折沿大碗上有这种纹饰，数量极少。

22.外黑釉内白釉划花 外施黑釉，器内为白釉划花、篦划花工艺。观台窑第二期颇流行这种装饰的碗、盘，观台窑第三期逐渐减少。其划纹多为折枝牡丹、莲纹、菊枝、鱼纹、钱纹、缠枝纹或二叶一花、四叶二花和双花双叶等图案，其边饰多为曲带纹、水波纹、海浪纹、三角花纹，在花朵、枝叶间补以篦划纹。中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》第六章图五十九、图六十中收录有这种划花大碗的纹饰。

如外黑釉内白釉划牡丹花大碗：侈口、尖唇、曲腹斜收，圈足挖足过肩。碗内划折枝楼台牡丹花三朵，加篦划地纹。另一件内外釉色及尺寸大小均同前碗，只是碗内划连续忍冬纹。（图1-52）

23.外黑釉内白釉 器外满施黑釉，内施白化妆土，罩透明釉，高温烧成。在口沿外的黑、白釉交接处多有高温下釉熔流浸渗造成的酱黄色或棕色环状现象。观台窑第二期的大、中、小号碗和盘多有这种外黑釉内白釉装饰，观台窑第三期金代渐少。到观台窑第四期，新出现器外黑釉仅施到中腹以下，器内、口沿及上腹均为白釉器物，器型多为侈口碗。

24.黑釉白斑 磁州窑黑釉白斑有两种：一是先施黑釉于器上，隔一定距离刮掉一圆片黑釉，露出原胎体，其上施涂特殊的浓稠“白釉”（白化妆土加透明釉），高温烧成；一是不刮掉黑釉，以特殊的浓稠“白釉”直接涂在黑釉器上而成，其斑呈灰白、灰蓝色。观台窑第二期新出现黑釉仿鲁山窑瓷鼓残片。

如黑釉白斑瓷腰鼓残片：此残片为腰鼓中部渐收成束腰的部分。另两片，一是施白斑的腰鼓两端粗管内收凸唇部分残片，另一是施密点白斑残片。这些残片说明宋代磁州窑曾仿烧过鲁山窑唐代花釉瓷鼓。（图1-53）

磁州窑第五期后段，有一种产于彭城窑的黑釉碗，外壁的纹饰有白斑和泛棕黄釉白斑、白绘花草、白色小动物纹等。

25.黑釉铁锈花及褐点彩 磁州窑的黑釉原料是含铁元素较高的当地褐色黄土，在施过黑釉料浆的器坯上，稍干后，或点、或洒、或绘以含铁元素更高的“斑花石”料浆，入窑高温烧成，黑釉器上呈现褐酱色铁锈斑点、彩片或铁锈花纹。观台窑第二期和第三期有少量的盏、碗、瓶、钵、罐等器物上有这种装饰，第四期黑釉敛口碗内也多有褐彩斑点片，还有的侈口肿唇碗内黑釉上有“斑花石”料浆绘的褐彩条纹，有的黑釉碗内壁有上、下两排褐色或银色铁线纹。由于绘制原因，有的铁线纹头部呈圆鼓状，末端细长似蝌蚪短尾，故似蝌蚪纹。

26.黑釉雕塑、镂空（孔） 将胎泥拉坯成型后，再用雕塑、手捏模印和镂空技法，施满黑釉高温烧成。观台窑第一、第二期有张口吼叫的狮子、颈部镂孔的

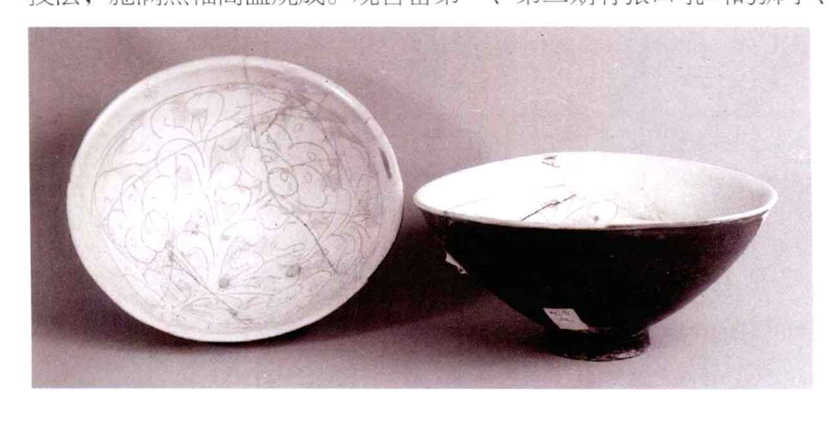


图1-52 外黑釉内白釉划花牡丹大碗



图1-53 黑釉白斑瓷腰鼓残片

图1-54 黑釉油滴残盏



罐残片，还有玩具小壶、罐、钵，手捏的小动物、小鸡、小羊、小狗、小猴、小骑俑等，由于个儿小又是实体，多为搭烧，故出土时多有烧粘连的。（见《观台磁州窑址》，图版五七：1小鸡、小鸡窝等）

27.**黑釉油滴**　磁州窑黑釉能烧出各种窑变釉、结晶釉，油滴是其中一种在高温中形成的结晶釉，釉面密布银灰色和褐色小圆点，类似建窑的油滴。

如黑釉油滴残盏：观台窑第二期宋中期。侈口，卷沿，曲腹，矮圈足，裹足支烧。外壁为棕褐色釉，内为光亮的黑釉，并布满银灰色和褐色小圆点油滴状结晶。（图1-54）观台窑第二期和第三期宋中、后期到金代，发现有少量油滴釉盏、盘、小碗残片，它与建窑油滴盏相比很有特点，观台窑油滴盏和碗多侈口，胎体精薄，满釉裹足，并在施釉干后经慢轮对足刮削修整，制作精良。还有的盏近卷沿的。目前观台、冶子、观兵台窑遗址均发现了黑釉油滴装饰。

28.**黑釉仿定兔毫**　磁州窑黑釉兔毫与油滴的形成原因近似，因釉中所含铁元素在高温中聚集并向下流动，故产生流淌状的丝毛长条纹，其细密如兔毛，其"毛"色为橘黄和铁锈色，与南方建窑兔毫色稍异。

如黑釉仿定兔毫盏：斜壁微曲，外壁下部无釉露胎，圈足规整，碗内呈现兔毫。（见本书下卷，第三章P038上）

观台窑第二期、第三期发现有兔毫、油滴，造型为侈口或卷沿，制作精良，满釉裹足，圈足刮削修整；另有外施釉不到底的碗。观台窑第四期的黑釉褐斑彩敛口碗中也带少量兔毫纹，但造型与第二期盏、碗不同，而与第四期碗相同，器外半釉，且底有"鸡心突"。

关于兔毫釉的记载，宋徽宗赵佶的《大观茶论》云："盏色贵青黑，玉毫条达者为上。"蔡襄《试茶》诗："兔毫紫瓯新，蟹眼清泉煮。"观台窑油滴、兔毫、玳瑁釉产生的时代正是宋辽和宋金争战之际，南北交通受阻，观台窑"趁机"仿制了深受人们喜爱的南方建窑油滴、兔毫盏等品种。

29.**黑釉玳瑁**　其形成原因与兔毫、油滴相似，是在施过黑釉的器坯上洒以细密的"斑花石"料浆小点，在高温下黑釉釉面上形成褐黄、铁锈色等小斑点、片，状似海龟背的玳瑁纹，故名。在观台窑第二期和第三期均发现有黑釉玳瑁纹器物。

如黑釉玳瑁斑双耳罐：直口，凸唇，短颈，双耳，长腹微鼓，矮圈足。黑釉上带玳瑁彩斑，下腹无釉。（见本书下卷，第三章P039）

黑釉仿定玳瑁盏：亦可称仿定酱斑盏，胎体较薄，制作精良，施满釉，盏内为玳瑁纹，盏外黑釉泛灰，裹足支烧。（见本书下卷，第三章P037）

磁州窑第四期的观台窑、彭城窑等窑址均发现黑釉敛口褐斑彩碗，也发现有少量铁锈色与黑蓝色小斑点玳瑁釉碗残片，与第二期、第三期玳瑁釉盏、碗斑点色相近，但造型与第二期、第三期的碗不同，而与第四期的敛口碗相同，有碗外仅施一半釉、圈足底内有“鸡心突”等特征。

磁州窑的油滴、兔毫、玳瑁釉装饰与南方建窑、永和窑的生成原理基本相同，是在窑中高温时形成的。[1]但磁州窑玳瑁釉及褐斑彩装饰的具体制作方法则是磁州窑工匠在施过黑釉的器坯上，再洒以含铁元素极高的“斑花石”料浆，它们在窑中高温下与黑釉和胎料中的铁质熔融会合，并在釉面聚集成不同的小点、小片和大片彩斑，其小而密集者为油滴，稍大片而规整者为玳瑁装饰，其细密条纹者称仿兔毫，其大小片不匀者即磁州窑黑釉褐彩装饰。与南方建窑、永和窑的窑变釉相比有自己的特点。

30.黑釉素胎花心和桃心 在黑釉盘中有两种盘心未施釉，露灰白色胎装饰品种：第一种是露五边形（或六边形）胎，当是窑工手拿盘的坯足，用蘸黑釉法，轮蘸五次（或六次）而成，盘内中心出现五边形（或六边形）无黑釉露素胎。这是由于工艺流程而形成的。有的又在五边形角处用黑釉绘简单的花纹，如三叶纹、旋转向心纹等黑釉花，所绘花纹既增加了装饰性，又不影响叠烧。观台窑第一期至第三期均有这种装饰。第二种是黑釉桃心盘，是由磁州窑匠师在长期的实际生产中改进而制成的，蘸釉工艺亦为手拿盘的坯足由五次或六次蘸釉法改为盘坯边沿进入釉盆后，手腕轻轻地迅速转一周，一次蘸釉盘心出现一个桃心形的无黑釉露胎。这也是因窑工工艺流程形成的装饰现象。这种装饰是将第一期至第三期的五次蘸黑釉，到元代改进为一次蘸黑釉，省工、省时，也装饰了器物，还为窑叠烧创造了条件，使盘心利用砂堆支烧时不会粘连。观台窑第四期发现大量黑釉桃心盘，釉色多为黑色，少数由于窑变呈灰黄、酱黄、褐绿或近似茶叶末色釉。

如黑釉五曲素胎黑釉花盘：北宋早期。盘内有五曲露胎，各角以黑釉绘三叶纹，盘内中心以黑釉绘旋转向心纹。（图1-55左）另一件黑釉六曲素胎黑釉花盘无装饰。

黑釉素胎桃心盘：观台窑第四期，元代。漳河流域的观台窑和滏阳河流域的彭城窑元代层均发现黑釉素胎“桃心”盘。（图1-55右）

黑釉六曲素胎纪年盘：日本大阪东洋陶瓷美术馆存。盘内六角形露胎处未绘黑釉花，而以黑釉直接书三行楷书共十二字：“元祐四年，五月戊辰，李贵刊造。”盘内未见支烧痕，当是匣钵中最顶上的一件。（见本书下卷，第三章



图1-55
左 黑釉五曲素胎黑釉花盘
右 黑釉素胎桃心盘

【1】见中国硅酸盐学会主编的《中国陶瓷史》第六章第四节283页“宋代黑釉瓷器的生产”中“油滴釉和兔毫釉的形成机理探讨”。



图1-56 绿釉凤鸟残件

P309）陕西耀州窑黑釉花五曲盘晚唐时流行，观台窑宋金时的黑釉花盘当是仿自陕西耀州窑唐时的黑釉花五曲盘。

31.绿釉 绿釉是以铅为助熔剂的氧化铜绿釉，有二次烧成和一次烧成两种方法，釉色可分三种：深绿、浅绿和翠绿。深绿釉器的器坯不施白化妆土，直接罩施绿釉料浆，绿釉料浆被干坯吸收较多，故绿釉较厚，入窑低温烧成，绿色为深绿或暗绿。第二种是在坯上先加施白化妆土，入窑高温烧成素胎器，出窑后罩绿釉料浆，再二次入窑低温烧成，其绿釉呈浅绿色。第三种是在高温烧成的白瓷器（多数是烧生的）上，罩施一层绿釉料浆，再二次入窑低温烧成。其釉稀薄半透明，加白釉底子，故釉色呈翠绿色，磁州窑的"绿如嫩柳新荷"者，即指这种绿釉器。

如绿釉凤鸟残件：观台窑金代层出土。鸟身模印而成，呈暗绿色釉，爪饰褐色釉，爪以下残失，其绿色为深绿。此凤鸟坯未施白化妆土料浆，故其绿色为深绿。（图1-56）

绿釉喇叭口大瓶：金代。卷沿大喇叭口，长颈上带三道凸弦纹，广圆肩，长腹，下腹稍收，矮隐圈足。满身施釉，绿色为鲜绿，如嫩柳新荷，近底露一小片白釉，可推断是原烧生的白釉大喇叭口瓶，再罩绿釉浆料二次入"低温烤花窑"改烧而成的。（见本书下卷，第三章P072）

由白釉改烧的绿釉器物均出现在观台窑第二期后段，盛行于观台窑第三期，器型有瓶、罐、钵、盒、行炉、盏托、枕、盖、小碗、脊饰、瓦、瓦饰等。这种器物多装饰了精致的花纹，釉色多为翠绿色。到观台窑第四期以后很少发现这种翠绿色。

32.绿釉划花 在施过白化妆土（或未施白化妆土）的器坯上以尖状工具迅速划出花纹，有的直接用篦梳形工具划出花纹，罩绿釉料浆低温烧成。也有在已高温烧成的白釉划花器物（多为烧生者）上罩绿釉料浆，再第二次入窑低温烧成的。

如绿釉划大叶纹水波纹束腰形枕：1974年河北省邯郸市峰峰矿区香山乡佐城村金代墓出土。一端角略残，四面划大叶纹、短水波纹。（见本书下卷，第三章P116）

黄绿釉划游鹅纹单边如意头形长方枕：金代。1958年磁县白塔乡柳儿营村金代墓出土。枕面划四道单边如意头形边框线，边框线内划一大鹅游于水面，水波





图1-57 绿釉划河塘双鹅弧边大枕

荡漾。枕的后侧壁为模印的两个壶形门，前为一奔鹿，后边一虎紧追，壶门内外饰卷草纹，为黄釉，壶门和虎、鹿为绿釉，枕的前侧壁和两端面为绿釉素面，背面花纹上沿正中有一长方孔。（见本书下卷，第三章P151）

绿釉划河塘双鹅弧边大枕：稍脱釉。枕面划弧边双线边框线，线框内划广阔的河塘。河塘内有盛开的荷花和大荷叶，岸边有肥大的双鹅刚走上岸，一鹅举首而望，一鹅回首而望。枕四侧壁均为绿釉素面。（图1-57）

绿釉篦划花牡丹纹叶形枕：1960年磁县都党乡冶子村宋墓出土。叶形枕胎先施白化妆土，枕面划三大叶和一朵牡丹花纹，故烧成后釉色翠绿，枕前边沿因侧立烧而露胎。时代为宋末至金前期。（见本书下卷，第三章P117）

绿釉划花装饰的时代比观台窑第一期、第二期白釉划花叶形枕的稍晚，为观台窑第二期后段，到观台窑第三期金代，绿釉划花装饰数量大增。

33.绿釉白剔花 绿釉白剔花与白釉剔花装饰的前两道工序完全相同。从出土的施白化妆土剔花高温素烧的大瓶残片可知，这是罩绿釉料浆二次入窑低温烧成的半成品，经高温素烧的剔花器物出窑后，罩以绿釉料浆后，再二次入窑低温烧成。亦有将烧生的白釉剔花器罩绿釉料浆后，再二次入窑低温烧成绿釉白剔花器。这种改烧的绿釉器，釉色翠绿而鲜亮。

如绿釉白剔花筒形罐残片：口沿下剔一周曲带纹，其下剔缠枝牡丹纹。（图1-58左）

绿釉白剔花钵残片：钵口沿下剔一周曲带纹，钵腹剔连续大叶纹。（图

图1-58
左 绿釉白剔花筒形罐残片
中 绿釉白剔花钵残片
右 绿釉黑绘梅花点纹罐残片







图1-59　绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶残件



1-58中）

绿釉黑绘梅花点纹罐残片：绿釉器壁上点黑梅花点，从口沿下至下腹点有两周黑梅花点，下腹残失。（图1-58右）还发现许多绿釉白剔花瓶、绿釉直壁筒形子母口罐等残片，是由高温白釉剔花器罩绿釉料浆，再二次入窑低温烧成的标本。观台窑第三期盛行瓶、罐、钵、盒、盖、花盆、香炉、枕等器物，第二期和第四期发现极少。

绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶残件：小盘口，短颈，广肩，腹下部残失。瓶肩部和上腹部装饰白剔花缠枝牡丹纹，釉色鲜亮，剔花清晰，与英国大英博物馆存绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶的造型、纹饰和釉色均相同。（图1-59）

绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶：英国大英博物馆存。小盘口，短颈，广肩，长腹，下腹内收，隐圈足。满身剔缠枝牡丹纹，与观台窑址出土的绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶残件的造型、纹饰和釉色均相同，时代和窑口应相同，是金代观台窑的产品。（见本书下卷，第三章P342）

绿釉白剔花缠枝牡丹纹喇叭口长颈大瓶：口和颈上部残修补，日本东京出光美术馆存。喇叭形口，长颈，丰肩，球腹，下腹急收，下连喇叭形足。从颈至下腹白剔花缠枝牡丹纹，牡丹花头加篦划纹，足部划宝装纹和卷草纹，观台窑址金代层亦发掘出土这种瓶的残片。（见本书下卷，第三章P337）

34.绿釉黑剔花　是由白釉黑剔花装饰变化产生的，其划、剔工序完全与白釉黑剔花相同，只在最后罩以绿釉料浆，再二次入窑低温烧成。比白釉剔花和白釉黑剔花出土都少，只在观台窑第三期地层中发现十余片，器型有大梅瓶、小梅瓶、小喇叭足口瓶、钵、灯等。

绿釉黑剔花大梅瓶肩部残片：仅存口部和肩部及少量上腹残片，小盘口，短颈，广肩，肩剔覆莲纹，腹部可见少量黑剔花缠枝牡丹纹。（图1-60①）

绿釉黑剔花喇叭口小瓶：北响堂寺山下常乐寺遗址金代层发掘出土。卷沿喇叭口，长颈，广肩，下腹急收，矮喇叭形足。从颈至近足部位黑剔花大叶缠枝牡丹纹。（图1-60②）

绿釉黑剔花喇叭口大瓶足部残片：观台窑第三期金代层出土。上有黑剔缠枝



图1-60
① 绿釉黑剔花大梅瓶肩部残片
② 绿釉黑剔花喇叭口小瓶（A、B）
③ 绿釉黑剔花喇叭口大瓶足部残片

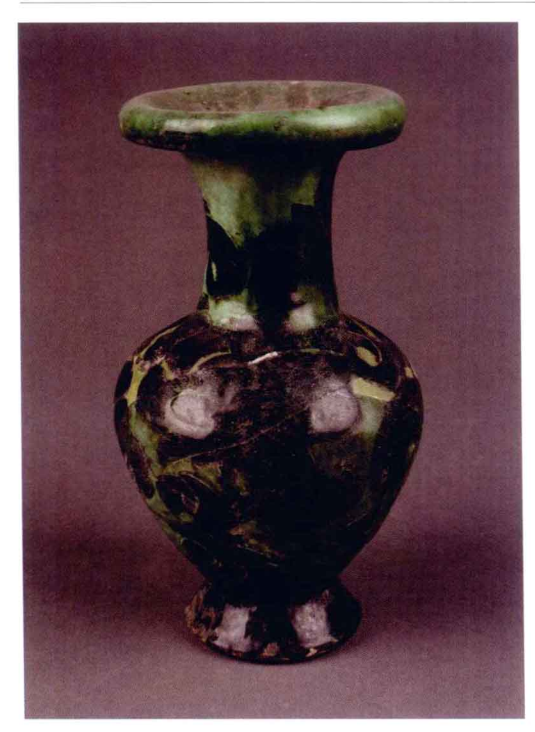






图1-60①	
图1-60② A	图1-60② B
图1-60③	

花，其下有仰莲纹。胎质坚硬，瓷化程度高，当是白釉黑剔器高温烧成后，罩绿釉料浆，再二次入窑低温烧成的，因近足部尚露有因绿釉料浆缩釉而造成的小片白釉部分。（图1-60③）

绿釉黑剔花开光小白兔纹大口罐：日本静冈MOA美术馆存。大口，圆唇，短颈，圆肩，鼓腹，下腹收，隐圈足。由颈至近底部满绿釉，肩部绿釉黑绘划莲瓣纹，以下绿釉黑剔如意头形开光，开光内剔一小白兔蹲于草丛中回头警望，是剔黑留白工艺，故呈现绿釉黑剔小白兔；而开光间则剔花纹以外的部分，为剔白留黑工艺，故呈现绿釉黑剔花卷草纹；近底部划剔仰莲瓣纹。唇口以内施白釉，可知为白釉黑剔花器改烧而成。（见本书下卷，第三章P321）

绿釉黑剔花折枝牡丹纹喇叭口小瓶：日本大阪市立东洋陶磁美术馆存。喇叭口，长颈，丰肩，鼓腹，下腹急收，下连喇叭形足。从颈到腹部饰黑剔花折枝牡丹纹，牡丹花头加篦划纹，更凸显了牡丹花，近足部饰黑剔划菊瓣纹。（见本书下卷，第三章P335）在观台窑金代层曾出土这些绿釉黑剔花瓶的残片，故这件绿釉黑剔花折枝牡丹纹喇叭口小瓶当是观台窑所产。

35.绿釉印花、绳纹　先将未施釉的印花纹、绳纹器坯高温烧成出窑，罩绿釉料浆，再二次入窑低温烧成。观台窑第三期地层出土大量与绿釉印花器相同的素胎器，如花盆、花瓶、香炉、钵、熏炉、熏炉盖、枕等器物。观台窑第二期后段亦出土少量素胎印花小枕残片。（见《观台磁州窑址》彩版三一：1绿釉枕）少数绿釉印花、绳纹器是白釉带花纹器出窑后再罩绿釉料浆入窑低温烧成的。

36.绿釉黑绘花　绿釉黑绘花器物数量较少，在观台窑发现少量先素烧出窑，后罩绿釉料浆，再二次入窑低温烧成的器物。多数则是由烧生的白地黑花器物罩绿釉料浆改烧而成。观台窑第二期后段即宋末金初少量出现，观台窑第三期金代则盛行这种改烧工艺。器型有大梅瓶、小梅瓶、喇叭形足长颈瓶、矮腹瓶、罐、钵、行炉、枕等。

如绿釉黑绘《童子拍鼓图》叶形枕残件：枕面残，底残失。枕面黑绘童戏图，童子着花点纹衣服，席地而坐，以手拍鼓，其左右和下方绘有竹子和小草。因烧生而泛铅，不泛铅处翠绿鲜亮；尚有漏罩绿釉或缩釉形成的小片白釉。显然是由烧生的白地黑绘改烧而成的。（图1-61①）

绿釉黑绘缠枝牡丹纹长颈瓶残片：绿釉黑绘缠枝牡丹纹下腹部残片和绿釉黑绘缠枝菊花纹下腹部残片，有两片绘缠枝牡丹纹，一片绘缠枝菊花纹，绿色鲜亮，黑绘如漆。（图1-61②）

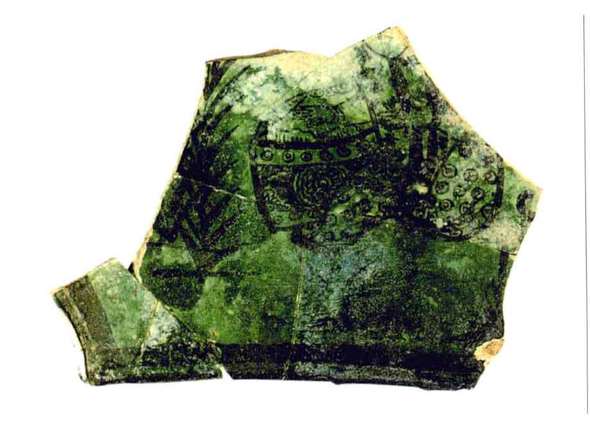




图1-61
① 绿釉黑绘《童子拍鼓图》叶形枕残件
② 绿釉黑绘缠枝牡丹纹长颈瓶残片





图1-62 绿釉黑绘划折枝牡丹纹瓶残片
图1-63 绿釉飞刀纹钵残片

绿釉黑花书诗文八角形枕：磁县都党乡冶子村金墓出土。绿釉八角形枕面黑绘八角形边框，边框内以黑彩书行楷“蜂飞花下至，鹤引水边行”十字。（见本书下卷，第三章P168）

37.绿釉黑绘划花 绿釉黑绘划折枝牡丹纹瓶残片：观台窑第二期后段地层出土。由于二次入窑又烧生，故而此残片“泛铅”而生“白毛”，其纹饰已不清晰，1995年将此残片拿到北京大学文博学院陶瓷研究所实验电炉中，经900℃重烧后，绿釉鲜亮，纹饰清晰。十几年后绿釉仍保持复烧后的鲜亮。（图1-62）

38.绿釉贴花 先用单面小模印好要贴的花饰，趁湿粘贴于坯体上，再施白化妆土料浆和透明釉入窑高温烧成白釉贴花器，再罩绿釉料浆，二次入窑，低温烧成。如绿釉贴花瓜棱瓶腹部贴花残片。是由白釉贴花瓜棱瓶罩一层绿釉料浆，再二次入窑低温烧成，其近底处尚可见绿釉料浆未罩满而露的白釉小片，也可能是绿釉料浆缩釉造成。（见《观台磁州窑址》图版二五：3右为绿釉贴花瓶残片，而左为白釉贴花瓶残片，两瓶的造型、纹饰、大小均相同）其时代均在观台窑第三期金代。

39.绿釉飞刀纹 观台窑第三期的钵和小罐上有这种装饰纹饰。如绿釉飞刀纹钵残片：器身上为竖式不规则形刀削纹，具体制作方法是在拉坯成型后继续转动轮盘，以刀具飞快地削剔坯体制成，故又称“跳刀纹”，然后在上、中、下部位划三道双弦纹，施白化妆土和透明釉入窑高温烧成，出窑后再罩绿釉料浆入窑低温烧成。（图1-63）有的绿釉飞刀纹极似“绿釉绳纹”装饰。

40.三彩釉 磁州窑三彩是低温铅釉，以黄绿为主，故有人称之为“素三彩”，也有黄、绿、褐等釉色的。器坯成型后大部分经过素烧，出窑后根据不同的部位分别施黄绿或黄、绿、褐等釉，再二次入窑低温烧成。在观台窑第三期地层中出土了大量与三彩器造型相同的素烧器，有枕、熏炉、熏盖、香炉、小碗、花瓶、供养菩萨及大量建筑脊饰、瓦饰件等器物。

如三彩伽棱频迦：建筑脊饰。观台窑第三期金代层出土。造型为人首鸟身，站在筒形基座之上，釉色鲜亮润泽，层次丰富，头发为黑色，面部和胸腹肌肤为淡黄色釉，衣、身、尾为深绿色釉，披巾、翼、腿、爪为褐黄色釉。“伽棱频迦”是印度音译的佛教菩萨，其图形在辽墓壁画、西夏建筑等处曾发现过，而磁州窑三彩伽棱频迦造型优美、釉色鲜亮润泽、形体硕大，属首次发现，是一件十分罕见、极其珍贵的建筑脊饰艺术品。（见本书下卷，第三章P074）

三彩摩竭脊饰残片：仅存黄绿釉部分，头部为黄釉，眼在素烧时已施黑彩，腹下部和翅上部为绿釉。摩竭是印度神话中的一种鱼身、鱼尾、卷长鼻、长牙的动物，称为“河水之精”、生命之本，自汉代随佛教传入中国，被称为鱼龙。从南北朝至宋、金，其形象渐渐由凶猛变为鲤鱼身，作为脊饰构件，有防火之意，与某些建筑上装饰的“押鱼”同义。金代地层还出土了完整的带筒瓦的素胎摩竭脊饰。

三彩菩萨二残片：一片为菩萨胸腹部残片，双手捧盘，盘中有圆形分瓣的饼状供品，故应为供养菩萨造型。上衣为绿釉，胸肌肤为淡黄色釉，披巾、盘饼供品为橙黄色釉。（图1-64①）另一片亦为胸腹部残片，双手捧盘，盘内有堆成尖状的供品，亦应为供养菩萨造型。其上衣、披巾、盘等部位施绿釉，内裙、手镯、供品等部位施黄釉，胎色土黄而质较疏松，当是低温烧成。（图1-64②）三彩器物绝大多数出土于观台窑第三期金代，观台窑第四期仅有少量出土。

41.三彩印花、划花　将印、划好花纹的器坯先烧成素胎器，出窑后加三彩釉，再二次入窑低温烧成。有的器物只印或划花纹，有的在同一器物上印、划俱有。观台窑第三期最盛行三彩印花和划花装饰，器型有花盆、熏炉，熏盖、花瓶、枕、小碗等，如枕前壁和两端是模印花，而枕面划出水波纹，水中有游鱼、游鹅、兔、兽等图案。（见《观台磁州窑址》图版七三：1；彩版三一：3左，4右上，左下1、2）

42.三彩雕塑镂空（孔）　将模印、手捏、雕镂好的枕坯（有的施过白化妆土），先素烧，然后依不同部位分别施三彩釉料浆，干后再入窑低温烧成。在观台窑第三期发现有各种造型的瓶、熏炉、香炉、童子、枕、脊饰残片。脊饰品种丰富，有力士、天王、骑士、武士、摩竭、菩萨、伽棱频迦等形象。

如黄绿釉划《游鹅图》镂空扇形枕：前侧墙残一角。枕面划回首游鹅，两端镂三连孔，前侧附有矮墙镂孔，墙内为荷塘纹。整体为绿釉，烧生处泛铅，上下边框施黄釉，附墙下部方格花墙施黄、白色釉，附墙掩遮部分素胎色，未施釉。（见本书下卷，第三章P152）

黄绿釉划荷花纹单边如意头形枕：磁县观台镇出土。枕面黄绿釉划荷花、荷叶，枕前侧壁模印细密缠枝石榴纹，另三侧壁素面绿釉。（见本书下卷，第三章P119上）

图1-64①② 三彩菩萨二残片





黄绿釉划三荷花三荷叶纹单边如意头形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面划三道单边如意头形边框线，线框内划三朵盛开的大荷花，下各划一大荷叶，下部 有竖线纹，枕前侧壁有黄釉模印缠枝花，另三侧壁为绿釉素面，底无釉。（见本书下卷，第三章P119下）

黄绿釉划〔摊破浣溪沙〕词弧边长方形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面划孤边长方形边框线，线框内划九行〔摊破浣溪沙〕词："帘卷夕阳曲槛明，东风梅李满画城，回首十年浑似梦，几飘零。花落渐随流水远，莺慵己（几）许送春归，惟有西山还似旧，笑天青。寄摊破浣溪沙。"另三侧壁为绿釉素面，底无釉。从此枕造型和通氧孔等方面分析，非观台窑产品。（见本书下卷，第三章P118下）

43.黄釉 黄釉器比绿釉器、三彩器数量均少，是在拉坯成型后（有的施白化妆土）入窑素烧，然后施黄釉料浆，再入窑低温烧成。观台窑第二期后开始发现少量残片，第三期黄釉器增多，器型有盏托、灯、小碗、支架以及少量的力士、罗汉等，脊饰、瓦饰有瓦当、筒瓦、板瓦残片等。有的小碗似为施黄釉高温一次烧成。如黄釉盏托：杯状托，腹近直，沿上翘，下有圈足。（图1-65）

44.黄釉印花、划花 将印、划好花纹的坯子（有的施白化妆土），入窑素烧，施黄釉后，再二次入窑低温烧成。器型有熏炉、黄釉器座、划花小碗、瓦钉帽等。黄釉印、划花装饰金代流行，宋末有少量出土。

如黄釉熏炉圈足残片：左为黄釉圈足残片，模印花纹近底有缨络纹，上有覆莲瓣，釉色部分酱黄，因过烧而使其部分呈褐色；右亦为黄釉圈足残片，模印宝装莲瓣纹。（图1-66①）

黄绿釉瓦钉帽：左为黄釉瓦钉帽，残修复，喇叭高帽形，模印两层六瓣



图1-65 黄釉盏托
图1-66
① 黄釉熏炉圈足残片
② 左为黄釉瓦钉帽左，
右为绿釉瓦钉帽






图1-67　黄釉镂空熏盖




花状。在建筑中放在黄绿琉璃筒瓦上，顶有方孔，以供铁钉与筒瓦相连，使瓦钉帽与底层木构件相连，既起到加固作用，又使屋顶瓦件美观。右为绿釉瓦钉帽，造型与前黄釉瓦钉帽相同，大小也相近，出土地层也相同，均为金代。（图1-66②）

45.**黄釉雕塑镂空（孔）** 黄釉雕塑镂空（孔）器物数量极少，其制作工艺是将模塑、手捏、雕镂好的器坯（有的施过白化妆土），有的力士、罗汉的眉、眼、头发和小俑的衣裤等部位点过黑彩或梅花点，然后入窑素烧，施黄釉后，再二次入窑低温烧成。器型有熏盖、支座、五足支架、小俑等。如黄釉镂空熏盖：左为半球形盖，顶部有太阳花形镂孔，釉色褐黄；右亦为半球形盖，顶部有十字形镂孔，釉色橙黄光润。时代为观台窑第三期金代。（图1-67）

46.**仿定窑白瓷** 仿定窑白瓷与同期的磁州窑器物相比，其胎质细，胎色白，器薄质坚。是将当地的胎料经过多次精细淘澄，使胎料细而白，坯胎体最薄的在1.8毫米~2毫米，仍用透明釉，高温一次烧成。釉色细分为正白、月白、青白及淡乳白，虽比定窑白瓷略逊一色，但比磁州窑化妆白瓷要精、细、薄、白，当是明代曹昭《新增格古要论》所称："好者与定器相似……素者价高于定器"或"素者佳，高于定器"。仿定器在观台窑第二期开始出现，第三期最多，第四期极少见。仿定窑白瓷绝大多数为素面碗、盘、碟以及直壁碗、盖、盒等器型，另有少量熏盖、小注壶、注碗、盏托、唾盂、瓶、罐、钵等器物。直壁碗、盖为套烧，多数碗、盘则是与同时代的白釉碗、盘一样为小三角支钉叠烧。

如白釉仿定荷口碗：宋末。六曲荷口，小支钉支烧。（图1-68①）

白釉仿定碗、盖：金代。碗上腹斜直，下腹圆曲，矮圈足，芒口。釉白而泛青色，光润。盖为上拱形，平沿，单饼桥形纽。只在沿下子口处无釉，余满釉，以便与碗盖合而烧不粘，白釉微泛淡乳白。这种直壁碗、盖多为合套烧，故碗有芒口。（图1-68②）

白釉仿定碗：宋末。有裂纹，黏合。上腹斜直，下腹圆曲，矮圈足，芒口。白釉莹润光亮而泛青色，内有小芝麻钉支烧痕。（图1-68③）

白釉仿定盘：宋末。折腹侈口，有六曲小荷口缺，为漏斗匣钵单件装烧，故无支钉痕。

白仿定敞口高足碗：宋末。高足，长筒大匣钵叠烧。碗内有小支钉支烧痕。（见本书下卷，第三章P040）

白仿定花口小盘：宋末金初。芒口，浅腹，六曲荷口，下连白线，大平底。

图1-68
① 白釉仿定荷口碗
② 白釉仿定碗、盖
③ 白釉仿定碗

图1-68①

图1-68②

图1-68③

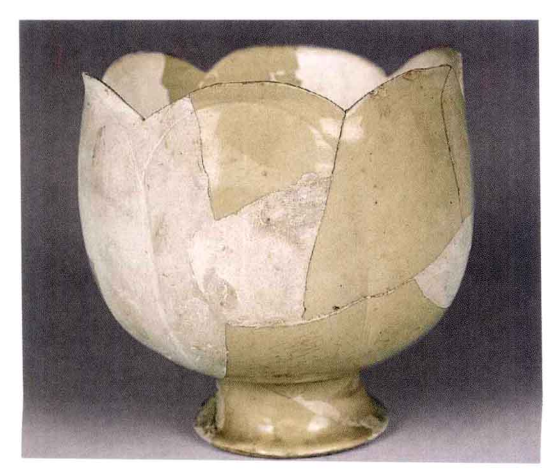














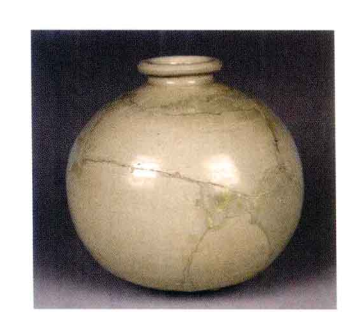


图1-69
①白釉仿定注碗（A、B）
② 仿定白釉球腹瓶

图1-69①A | 图1-69①B | 图1-69②

釉润色微泛淡乳白。（见本书下卷，第三章P073上）

白釉仿定注碗：宋末。残修复。荷口，深腹带瓜棱，圈足较高。白釉泛青。胎较碗盘厚。（图1-69①）

仿定白釉球腹瓶：宋末。素面。小口卷沿，短颈，球腹。底残。这是观台窑第三次考古发掘出土的唯一一件仿定白釉球腹瓶。（图1-69②）

关于白釉仿定器的纹饰，大碗和折腹盘有微形荷口，侈口碗外壁有的刻仰莲纹俗称“半刀泥”，有的呈瓜棱状，小碟和荷口碗的内壁有白凸线纹，只发现两小片唾盂腹部刻有两朵小梅花，其余绝大多数是素面无纹。当是明代曹昭所称“素者佳，高于定器”。

在观台、冶子、艾口、观兵台等窑址中均发现仿定瓷器。观台窑第三次考古发掘出土仿定器瓷片2.36万余片（件），其中完整和可复原者780余件，当是明初人曹昭《格古要论》中所指的“土定”。磁州窑仿定白瓷与定窑白瓷的区别除胎、釉之外，主要是支烧工艺为三角形小支钉支烧，故碗、盘内留下三至五枚支烧痕。直壁碗则为与其碗盖和大、小器数件套烧，而小器用更细小、精致的麻花形支钉支烧，内底留下三至五枚芝麻粒式小支烧痕，其口部无釉与盖底下一周无釉相接而烧，故这种直壁碗多为“芒口”。

如套烧仿定白碗、盖标本：宋末。六件烧连在一起，由两件直壁碗、两件盖与一件浅腹平底钵套烧，放在一件盆形匣钵内，当是因火过大，将盆形匣钵与其内碗、盖烧粘连在一起。从这件烧粘连带匣钵残件中可以清楚地看出，这种仿定碗是直壁大碗、小碗及其盖依次套烧和两套碗再加一平底钵的装烧样式，也可见到套烧碗口沿的“芒口”和套烧碗间的小麻花形支钉及圆形小支钉痕。（图1-70）

47.仿黑定及仿黑定剔花　磁州窑仿黑定瓷数量极少，且器型小。其制作工艺精良，将制好的胎白而精细的器坯施满黑釉，高温烧成。观台窑第二期和第三期均有这种仿黑定器盖和碗、盏等器物，外壁呈黑釉或黑灰色釉或似紫定的棕红色酱釉，而内壁漆黑光亮，呈黑玳瑁釉酱彩斑。

如黑釉仿定酱斑盏：盏漆黑光亮，布满酱斑纹，外壁为棕红色酱釉似紫定。观台窑第二期宋末。卷沿，双曲腹，上腹微内曲，下腹微外鼓，矮圈足，挖足很浅。裹足刮釉支烧。（见本书下卷，第三章P036）黑釉仿定玳瑁盏，与前件同层出土，造型、支烧等方面均相同，只是内壁布满黑玳瑁釉的酱斑点。（见本书下卷，第三章P037）

仿定器刻、划、剔、绘装饰极少，1987年观台窑考古发掘仿定器瓷片2.36万余片（件），仅发现黑釉仿定剔花装饰盏两小片！这种装饰是在器外施黑釉，器内先施白化妆土料浆，稍干再上黑色化妆土料浆，迅速划出折枝牡丹花纹，再将

图1-70 套烧仿定白碗、盖标本
图1-71 黑仿定剔花盏残片





花纹外黑色料层剔掉，不伤及白化妆土料层，然后施透明釉，高温烧成。标本瓷片上尚可看见未剔净的黑色料的斑痕。黑仿定剔花盏残片，盏内可见黑剔牡丹花纹；另一片是黑仿定剔花盏的口沿小残片，尚可见花纹边沿。（图1-71）观台窑第二期和第三期各发现一枚这种装饰的小残片，其时代为宋后期和金代。这种装饰在宋后期至金流行，是定窑器与磁州窑剔花装饰器相结合而产生的新品种。

48.仿紫定瓷 磁州窑仿紫定瓷胎白而薄，质坚密，釉光亮，制作精良，多内白釉、外紫釉。观台窑第二期出现，到第三期也有少量发现，均为小型器物，素面，有碗、盘、小碟、盖、折腹盘等器型。

如仿紫定碗：时代为第二期前段，宋中期。碗外为晶莹的酱紫色釉，内为白釉。碗内尚残留小支钉痕，裹足刮釉支烧。口沿芒口，胎白，细密坚致。（见本书下卷，第三章P044）仿紫定盖：时代同前仿紫定碗，外酱紫色釉，内为白釉，边沿无釉。（图1-72）

还有一种仿紫定曲腹荷口小碟，内白釉带白凸线纹，外为晶莹润泽的酱紫色釉。

49.仿绿定瓷 仿绿定瓷胎薄而白，质坚密，釉翠绿，烧生者泛铅严重，器内外满绿釉，低温烧成。多数为仿白定改烧，罩绿釉料浆再二次入窑低温烧成。数量极少，仅在观台窑第三期发现有小碗、小盘、器盖等器型三种六片（件）。（见《观台磁州窑址》彩版二九：5绿釉仿定瓷器）

50.仿钧窑瓷 漳河、滏阳河流域的17处磁州窑遗址中共发现13处有仿钧瓷片（表一）其中青碗窑、荣华寨窑等窑以烧仿钧瓷为主，青碗窑的仿钧瓷数量多，品质好，河泉村还发现"挂红"的钧瓷残片，在蓝色乳光釉面凸显一片海棠红色，确实美丽。北贾壁窑亦烧制仿钧瓷。磁州窑仿钧瓷有天青、天蓝、月白等色，还有米黄、青黄、青绿等乳光釉，胎厚重，质坚密，灰褐色，器内满釉，碗和盘多半釉，还多有烧熔流积的釉滴和釉凸棱。器型以碗最多，敛口碗底圈足内有"鸡心突"，还有直壁小碗、盘，以及少量的钵、炉、瓶、母子口盒等器型。时代均为磁州窑第四期元代。仿钧窑碗及烧粘连匣钵：在贾壁窑址考古调查时发现仿钧窑碗两件及烧粘连的漏斗形小匣钵，碗的造型与同期的黑釉碗相同，外半釉，圈足亦为外低内高，圈足内有"鸡心突"。这是相同的工艺和单漏斗小匣钵



图1-72 仿紫定盖

图1-73 仿钧窑碗及烧粘连匣钵
图1-74 青瓷碗及齿状支具（A、B）











装烧造成的。（图1-73）

有的考古调查报告认为青碗窑的仿钧瓷是青瓷，实际上青碗窑发现的天蓝釉碗残片、青绿色釉碗残片和天青色釉碗残片的造型、胎质、胎色均相同，其釉色、釉质不论天蓝釉、青绿色釉和天青色釉，均是含小气泡不透明的乳浊釉，与贾壁窑青瓷的玻璃质半透明釉决然不同，故青碗窑的这种青绿色釉碗仍属仿钧瓷，而非青瓷，更不是北朝青瓷。[1]其造型、支烧及碗、盘圈足内的“鸡心突”等因素均与元代仿钧瓷的敛口碗、盘特征相同。

51.青瓷 磁州窑共发现贾壁窑、临水窑和观台窑三处生产青瓷的窑址，贾壁窑在漳河支流上游，漳河支流上游的水在观台窑址北边对岸流入漳河，临水窑在滏阳河彭城窑对岸，现分析如下。

贾壁窑青瓷从釉色、胎质、胎色，可分为三种：

青褐釉：釉厚浊，外半釉，普遍有流釉现象，釉滴呈青褐色。器厚，胎粗，疏而有微孔和黑点，灰褐或黄褐色，胎质坚硬。

青绿釉：釉中黑点减少，有冰裂纹，较少积釉，积釉处呈墨绿色，未见釉滴。胎灰白，细密坚硬，瓷化程度高。

青黄釉：釉稀薄，外半釉，整齐，流釉现象极少，釉中杂质极少，小的积釉处呈青黄色，玻璃质感强。

器物多以柴烧，未发现匣钵，以多齿支圈支烧。如青瓷碗及齿状支具：北贾壁窑考古调查时采集，现存河北省邯郸市文物保护研究所。碗直口直壁，下腹曲，实足，由碗内残留的支烧痕可知是正置叠烧而成。支烧具为圆筒，上端切成

【1】青碗窑的仿钧瓷，在窑址上看到烧的残、次品瓷片中，有的呈现无光泽的黄色，有的呈现无光泽的黄绿色，有的呈现无光泽的青绿色，等等。

多齿状，所谓“皇冠”置于碗内支烧。（图1-74A、B）瓷窑多是断崖上挖掏而成，窑炉体较小，未见耐火砖。

临水窑位于滏阳河左岸的黑龙洞村对岸和矿区小火车站西南60米处，现窑址多为楼房、民房所掩压，未发现北贾壁窑的青褐釉瓷。从采集到的临水窑直壁碗分析，其釉有青绿釉和青黄釉两种，碗口部有一半带白化妆土，另有一种近白胎的青瓷，胎白微带青灰色，细腻，质坚密，釉微带青色，有冰裂纹，釉稀薄，外半釉处整齐，无积釉，更无流釉滴。碗实足，修削规整，瓷化程度极高，击之声如磬。

以上贾壁窑和临水窑两处青瓷窑均以烧直壁碗为主，还烧造钵、高足盘、矮足盘、瓶、罐、盂、三足炉、多足砚等器物，多为素面，有的碗口下有一道弦纹。

如临水窑出土的青瓷力士扛鼎式三足炉残件，为“唐代青瓷”。[1]

总之，贾壁窑、临水窑生产青瓷始于北齐，隋、唐续烧，宋代改烧白瓷等品种。但北贾壁窑和临水窑均未经考古发掘，故还不具备对其进行器物分期研究的条件，观台窑青瓷发现于五代末至北宋早期的地层中。

52.青瓷印花 观台窑第一期发现青瓷内印花碗和小玩具罐。如青瓷内印花碗残片：观台窑第一期出土，仅发现残片，碗的造型、支烧痕均与第一期的白瓷碗相同。碗内印折枝莲花和缠枝菊花纹，为圆垫饼支烧，碗外壁饰莲瓣纹。（图1-75）观台窑第二期也发现少量青瓷侈口内印花碗残片，但造型、纹饰、支烧与第一期的不同。

53.青瓷划花 观台窑第一期发现的青瓷划花器物，是在稍干的坯胎体上，以尖状工具划弦纹或其他纹饰，再施青釉料浆，入窑高温烧成。观台窑第一期有碗、瓶、行炉、扁盒等器型。如棕黄釉划团花纹行炉：边沿稍残修复，与观台窑第一期前段即五代末至宋早期的白釉行炉造型相同。沿面上划云头状团花，腹部划半圆形团花，均为观台窑第一期流行的纹饰。（见本书下卷，第三章P017）

54.青瓷珍珠地划花 在坯体上划出主要花纹后，再以小管状工具在主要花纹之外戳印似珍珠的小圆圈，再施青釉料浆，入窑高温烧成。观台窑第一期发现行炉、小瓶、小罐等器物。如棕黄釉珍珠地划花行炉：足残修复。观台窑第一期前段即五代末至宋早期。珍珠地划花，沿面上划缠枝卷草纹，腹部划观台窑第一期的典型纹饰半圆形团花。（见本书下卷，第三章P018上）

55.青瓷珍珠地刻花 观台窑青瓷带刻花的产品极少，仅在观台窑第一期发现几片小瓶残片。如青瓷珍珠地刻花小瓶残片：时代为北宋早期。肩部刻大叶纹，

【1】叶喆民先生在1988年河北省邯郸市峰峰矿区召开的第二届磁州窑研讨会上提交的论文为“磁州窑的书法艺术”，已印在第二届磁州窑研讨会论文集首篇。但在会议参观时，发现了临水窑新出土的青瓷力士扛鼎式三足炉残件，叶先生认为此件是临水窑的“唐代青瓷”，很是重要。后在大会发言时，叶先生临时将发言题目改为“临水窑发现的唐代青瓷三足炉”。



图1-75 青瓷内印花碗残片



图1-76 青瓷珍珠地刻花小瓶残片



图1-77　白釉梅花点纹浅腹罐三件

刀法精湛，不似初期工艺，刀偏锋明显，入胎较深，浮雕感极强，肩以下腹部为划缠枝花珍珠地纹。（图1-76）

56.**青瓷剔花**　磁州窑青瓷剔花装饰的品种发现极少，具体工艺为施过青瓷釉浆后迅速以尖状工具划出花纹，再以铲状工具剔掉花纹以外的青釉料浆，入窑高温烧成。青瓷剔花，仅在观台窑第一期出土一大瓶残片，未用化妆土和透明釉，尚可看出未剔净的青釉痕。（见《观台磁州窑址》彩版二一：2中间一排左边两片）。

57.**青瓷白唇**　青瓷白唇均发现于观台窑第一期，并且多是早期为防止叠烧粘连而加白化妆土料渣浆形成的，所以其成品口沿虽为白色，但不如后期白唇的光洁，多带白化妆土小颗粒。（青瓷白唇盏托：见前图1-5②左）

58.**棕黄釉瓷**　有的学者称之为"饴釉"，似是介于青瓷和黄釉之间的一种釉色，而老窑工匠师说："是由黑釉与白釉调配而成的一种棕黄色釉。"在磁州窑第五期的彭城窑明清时期流行这种棕黄釉碗、罐等器物。

59.**白釉梅花点**　观台窑第一期出土过釉上褐彩单点的浅腹罐、钵等器物，到第二期仍有少量釉上褐彩单点的浅腹罐、钵，并新发现四点纹小口鼓腹罐、五点梅花点纹浅腹罐和六点梅花点纹罐，此外观台窑第三期还出现五点、六点梅花点纹罐、钵及直壁筒形罐等器物。如白釉梅花点纹浅腹罐三件：右一件腹部施三点一排纹，此罐虽出土于第二期，但也沿用了第一期流行的单点装饰；中和左均为观台窑第二期宋中期流行的梅花点纹。（图1-77）

白釉褐彩梅花点纹鼓腹罐：第二期宋中期。唇口，束颈，鼓扁腹，下腹收，圈足。腹部有褐彩五点梅花点纹。下腹露土黄胎，足尚粘连两枚三角形小支烧钉。（见本书下卷，第三章P025上）

观台窑第二期开始出现白釉梅花点纹小灯盏、双耳小罐等器物。

如白釉褐彩梅花点纹小行炉：1958年观台窑第一次发掘出土。宽沿扁腹，矮实足。沿面饰褐彩六点梅花点纹。宋中期。时代相当于观台窑第二期末。（见本书下卷，第三章P024上）

白釉褐彩梅花点纹双耳小罐：宋中期。1958年观台窑第一次发掘出土。小口直领，双带耳，鼓腹，下腹急收，矮圈足。腹部有褐彩梅花点纹。时代相当于观台窑第二期末。（见本书下卷，第三章P024下）

观台窑第三期还发现一件绿釉黑梅花点纹筒形直壁罐，装饰有六点梅花点纹。

磁州窑第二期后段的梅花点纹小灯盏、双耳小罐等器物普遍使用六点、七点





图1-78
① 翠蓝釉罐盖
② 翠蓝釉罐及翠蓝釉黑绘罐残片

梅花点纹饰。磁州窑第三期的器盖、子母口罐、小梅瓶肩部点有七点梅花点纹装饰。磁州窑第五期彭城等窑生产过施七点、八点的梅花点纹碗、小盆等器物，日本学者称之为“绘高丽”。这种装饰的碗、小盆多在明末清初彭城窑址上发现，有的白釉碗、小盆、小灯盏外壁或黑釉碗外壁绘有白色七点梅花点纹装饰，有的白釉碗外壁绘有黑色七点梅花点纹装饰。

如白地黑梅点纹敞口碗：日本东京根津美术馆存。敞口，浅腹，圈足。碗内外白釉，外壁半釉。碗内有支烧的涩圈。唇口内外绘双弦纹，外壁上绘七点黑梅花点纹。明代彭城窑所产。日本学者称之为“绘高丽”。（见本书下卷，第三章P313下）

白地褐彩带白梅点纹碗：日本东京五岛美术馆存。敞口，圈足。碗内外白釉，外壁半釉。碗内有支烧的涩圈。唇口内外绘双弦纹，外壁上部唇口以下施黑色带，上绘七点白梅花点纹。明代彭城窑所产。日本学者亦称之为“绘高丽”。（见本书下卷，第三章P313上）

梅花点纹装饰的碗、小盆，被日本学者称之为“绘高丽”，可能说明这种磁州窑梅花点纹装饰是经古代高丽国传到日本的。通过考古调查和发掘得知，这种“绘高丽”装饰器物的产地是在磁州窑第五期明、清的彭城等窑。

60.翠蓝釉瓷 有的学者称翡翠釉、孔雀绿和孔雀蓝，是一种低温釉器。是将烧成的白地黑花瓷再罩翠蓝釉料浆二次入窑低温烧成。这种翠蓝釉瓷因其烧生也极易脱釉。如翠蓝釉罐盖：微残，圆弧顶上有一小圆饼式纽。磁县南开河村元代木船二号船出土。磁县中国磁州窑博物馆存。（图1-78①）。

翠蓝釉罐及翠蓝釉黑绘罐残片：彭城窑产。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。左为素面翠蓝釉罐，因釉料浆有汽泡，故烧成麻点而弃之；右为翠蓝釉黑绘罐残片，由白地黑花开光纹罐出窑后罩翠蓝釉料浆二次入窑烧成，从罐近底处露的白釉可一目了然。（图1-78②）

1999年彭城窑考古发掘也在元代层出土了翠蓝釉器物，明代翠蓝釉器物仍有少量续烧。磁州窑翠蓝釉多用于瓶、罐、炉、盆、盒、器盖等生活和陈设用品，亦用于宗教器物及建筑脊、瓦饰。

61.青花瓷 彭城窑有两种青花瓷：一种是在传统的施过白化妆土的器坯上绘以钴料的青花，所罩的透明釉为河南水冶釉料，其釉为乳白色；另一种是在施过白化妆土的器坯上仍以钴料绘花纹，并在透明釉中加微量钴料，高温烧成，凡施过特殊釉的器物整器均呈淡淡的蓝色。

【1】刘志国：《彭城陶瓷画匠王凌云绘画艺术初探》，见陈宝顺、赵立春主编《磁州窑文集》，397页~401页，2004。

如青花“光绪丙午”年款山水盖罐：腹部背面书“时在光绪丙午，荷月画于南窗之下，蜀人题”。直口，矮领，口领无釉，盖失，腹部有小片爆釉，广肩，矮腹，隐圈足。虽不知画师“蜀人”是何许人，但有明确纪年“光绪丙午”，即光绪三十二年，公元1906年，是彭城窑早年的青花作品之一，为磁州窑青花器物分期的典型标本。（见本书下卷，第三章P296上）

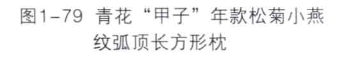
在早中期的磁州窑器物中，罕有在器物上书写纪年款和画师名字的，最多是在器物的底部墨书纪年等。到磁州窑第五期的清代末年，常见到“干支”纪年款，如“时在光绪丙午”、“时在丙辰桂月”等，到民国年间则出现“时在民国某某年”。这为磁州窑第五期的分期提供了确切的断代依据。

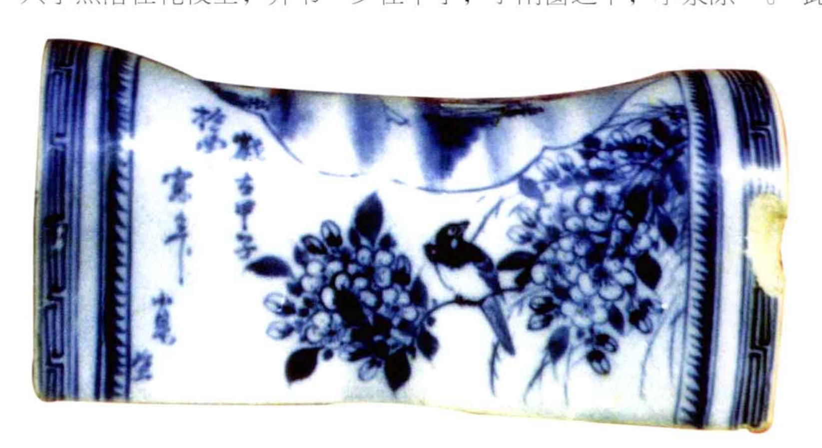
如青花“丁未”年款黑釉弧顶长方形枕：枕顶面及前后两侧为黑釉，枕两端为青花花卉并有纪年款“丁未榴月，志轩写”、“丰文台先生雅，张增拜赠”，当是“张增”到彭城窑预订烧制，准备赠送给“丰文台先生”的。这种枕为中间腰接。（见本书下卷，第三章P304上）

据王志轩的传人刘立忠先生介绍和刘志国先生考证，[1]此处的“志轩”，即王凌云。王氏为河北广平府人，原名王志宣，故题记王凌云、王志宣或志轩等名号，其画房雅号为“静乐轩”。他是清末至民国年间的彭城窑著名画师，故此处的“丁未”年当是清光绪丁未三十三年（1907）。

青花“和合二仙”书 “丁巳”年款胆瓶一对：瓶以青花彩料绘松菊鸟纹和“和合二仙”，并书“岁在丁巳年，仿南田老人之法，于南窗之下，小泉涂”。“ 丁巳年 ”应为光绪末年传入青花瓷后的“ 丁巳年 ”，即民国六年（1917）。“南田老人”是明末清初的著名画家恽寿平的雅号恽寿平，初名格，字正叔，武进（今属江苏）人，生于明崇祯六年（1633），卒于清康熙二十九年（1690），晚年号“南田老人”。恽寿平作画擅长“兼工带写”的没骨画法，除勾勒之外多用晕染之法。小泉在瓷画上学习了恽寿平的没骨画法。（见本书下卷，第三章P298）据刘志国先生考证，小泉是晚清民国年间彭城窑的著名画师，另外还有署名“石泉”的。清代张庚的《国朝画徵录》曰：“近日无论江南江北，莫不家家南田，户户正叔。”磁州窑的众多画师多采用“南田老人”恽寿平的“兼工带写”写意花卉画法在瓷器上作画。

青花“甲子”年款松菊小燕纹弧顶长方形枕：枕面绘山水人物；前侧面绘菊花间小鸟，并书“菊有秋香”、“岁在甲子，于南窗之下，小泉”；另一侧面绘一只小燕落在花枝上，并书“岁在甲子，于南窗之下，小泉涂”。此处小泉


图1-79 青花“甲子”年款松菊小燕纹弧顶长方形枕



当是晚清民国年间彭城窑画师张小泉。“甲子”年即民国十三年（1924）。（图1−79）。

民国初年青花器仍流行，又新出现了用墨绿颜料绘画的技法，整体色彩呈绿蓝色。

如青绿山水画胆瓶：瓶腹部一面以墨绿蓝彩绘山水、树木和建筑，远山为蓝彩涂绘，近山及树木以墨彩加绿彩精绘，左上方绘高山瀑布，右下方绘河水中艄公正渡来访客；瓶腹部另一面墨书“时在民国二十二年桂月初二日，□□于彭城镇民生瓷窑出品，志轩王凌云涂题”。此瓶绘画、设计匠心独运，蓝色的远山，近处绿色的树木和小草，甚至艄公的动作都呈现在眼前。此瓶不仅有纪年款和画师名字，而且还有窑口名，是一件难得的民国初年彭城窑典型分期标准器物。（见本书下卷，第三章P300）

在彭城窑内还有署名“中山窑”、“东山湾窑”和“彭城镇民生瓷窑”的，彭城窑以北是义井窑，还发现同一画师的名字在不同窑口的瓷器画面上出现，体现了当时画师在各窑口之间穿插绘画的繁忙景况。

如白釉书“民国二十三年”长腹罐：直口，短颈，溜肩，长腹，隐圈足。长腹上竖书行楷四行“岁在民国二十三年孟夏月中旬八日，书于彭城镇出品，滏西居士”。为1934年彭城窑所产。（图1−80①）

白釉书“民国二十三年”长腹罐：直口，短颈，纵肩，长腹，隐圈足。长腹上竖书行楷四行“岁在民国二十三年巧月中旬八日，书于静乐轩，义井出品，滏西居士”。时间亦为1934年。此罐是民国年间义井窑的标准器物。（图1−80②）

这两件纪年罐均写明各自的窑口：一为彭城镇窑所产，一为义井窑所产。虽造型稍有不同、窑口不同，但书绘人相同，特别是两罐书写的首行均为“岁在民国二十三年”，末行均为“滏西居士”， 书写文字的书体、笔势、笔画均相同。这说明民国年间彭城、义井等窑的画师们是流动地给不同的窑主作书绘画的，属流动“打工”画师。这位为了生计往来于彭城镇窑、义井窑之间工作的“滏西居士”是何许人呢？据刘志国先生考证，这位“滏西居士”是清末民初彭城诸窑的画师吴兴让的雅号。新中国成立后，因其画艺高超，又为彭城窑产品作出过杰出贡献，曾被誉为“彭城陶瓷的一杆笔”。吴画师与现彭城“国家陶瓷艺

【1】刘志国：《彭城陶瓷画匠王凌云绘画艺术初探》，见陈宝顺、赵立春主编《磁州窑文集》，397页~401页，2004。刘天鹰，等：《恽寿平画风对磁州窑青花绘画的影响》，见陈宝顺、赵立春主编《磁州窑文集》，412页，2004。





图1−80
① 白釉书“民国二十三年”长腹罐
② 白釉书“民国二十三年”长腹罐

术大师”刘立忠先生有师承关系。[1]

62.绞胎、绞釉装饰　磁州窑匠师利用含铁量明显不同的胎料，分别制成泥片，将其相隔重叠压实，可直接制成器坯，或将重叠压实的截面切成泥片，制成器坯，干后施透明釉，入窑高温烧成。还有利用普通料泥制成的器坯，稍干后，器表蘸以由“不同色料搅入透明釉”制成的“绞釉”，干后入窑高温烧成绞釉器。磁州窑发现这种绞胎器和绞釉器很少，有小碗、小盘和叶形枕等器物。

如绞胎碗二残片：观台窑址采集。左为绞胎碗残片，右为绞胎白唇小碗残片。观台窑第一期生产。（图1–81①）

绞釉加黑绘山水画叶形枕：河北省邯郸市峰峰矿区出土。施过白化妆土料浆的胎体稍干后，又将枕面中心蘸施绞釉，再用毛笔在绞釉边沿加黑绘树木和小草。这种装饰在磁州窑发现极少，时代在宋末金初。（图1–81②A、B）另外还发现少量绞胎器再外罩黄或绿釉后，二次入窑低温烧成的器物。

磁州窑这63种装饰品种不仅包括磁州窑传统装饰品种，也包括了向其他窑口学习仿烧的新品种，使得磁州窑的装饰艺术和装饰品种更加丰富多彩。仿钧窑品种在磁州窑各窑口非常普遍，有3/4的磁州窑窑口烧仿钧瓷，甚至磁州窑最早烧青瓷的贾壁窑到元代也兼烧起仿钧瓷。仿鲁山窑花釉腰鼓仅发现于观台窑。1987年观台窑考古发掘中出土2.36万余片仿定瓷片，不仅证实了明初曹昭在《格古要论》中有关“土定”的记载，还发现有少量紫定、黑定、绿定和南建。1987年观台窑考古发掘领队、北京大学考古学系主任宿白教授在观台窑考古发掘结束时给观台镇政府题词曰：“磁州窑有北定薄白，有南建乌漆，故漳滨特色，不仅白地黑章也。”

附表一：磁州窑各窑产品和仿烧产品及分期一览表（表一）

附表二：磁州窑装饰艺术品种及其时代分期一览表（表二）

图1–81
① 绞胎碗二残片
② 绞釉加黑绘山水画叶形枕（A、B）






磁州窑各窑产品和仿烧产品及分期一览表（表一）

序号	窑址名称 \ 期别 \ 时代、品种	时代分期							传统和仿烧品种						备注
		北朝	隋朝	观台一期	观台二期	观台三期	观台四期	明清近代	传统产品	仿定窑器	仿建窑器	仿钧窑器	青瓷器	青花瓷器	
1	贾壁窑	※	√	√	√	√	√	–	√	–	–	√	※	–	
2	青碗窑	–	–	–	–	–	※	–	√	–	–	※	–	–	
3	白土窑	–	–	–	–	–	※	–	※	–	–	√	–	–	
4	南莲花窑	–	–	–	–		※	–	※	–	–	√	–	–	
5	荣华寨窑	–	–	–	–	√	※	–	※	–	–	※	–	–	
6	申家庄窑	–	–	–	–	√	※	–	√	–	–	※	–	–	
7	冶子村窑	–	–	–	※	※	√	–	※	√	√	√	√	–	
8	观台窑	–	–	※	※	※	※	–	※	※	※	√	※	–	仿鲁山窑黑釉白斑
9	艾口村窑	–	–	√	※	※	√	–	※	√	–	√	√	–	
10	观兵台窑	–	–	√	※	※	√	–	※	–	–	√	√	–	
11	临水窑	※	√	√	※	√	√	–	※	√	–	–	※	–	
12	彭城窑	–	–	–	–	√	※	※	※	–	–	√	–	※	
13	富田窑	–	–	–	–	√	※	※	※	–	–	–	–	※	
14	二里沟窑	–	–	–	–	–	※	–	※	–	–	√	–	–	
15	河泉村窑	–	–	–	–	–	※	※	√	–	–	※	–	–	
16	常范庄窑	–	–	–	–	–	※	–	※	–	–	–	–	–	
17	义井窑	–	–	–	–	–	–	※	√	–	–	–	–	√	

磁州窑装饰艺术品种及其时代分期一览表（表二）

装饰品种名称 \ 时代	北朝	隋朝	观台一期	观台二期	观台三期	观台四期	明清～现代	备注
化妆白瓷		√	√	√	√	√	√	
白地绿斑绿彩		√	※	√	√			
白地釉上褐斑褐彩			※	√	√			
白地珍珠地划花			※	※	√			
白地划花篦划花			√	※	√	√		
白地剔花			√	※	※	√		
白地黑剔花				√	※	√		
白地剔褐黄花				√	※	√		
白地剔划填黑				√	※	√		
白地刻剔填白			√	※				即“嵌瓷”
白地黑绘花				√	※	√	√	
白地黑绘划花				√	※	√	√	

文字装饰				√	※	※	√	
白地雕刻镂空（孔）印花			√	√	√	√		
白地红绿彩					※	√		即“赤绘”、“宋加彩”
黑釉		√	√	√	√	√	√	
黑釉白唇			※	√	√	√		即“白覆轮”
黑釉剔花			√	√	√			
黑釉凸线纹				√	※	√		
外黑釉凸线纹内白釉划花				※	√			
外黑釉内白釉划花				※	√			
外黑釉内白釉				※	√	√		
黑釉白斑				※	√			
黑釉铁锈花及褐点彩				※	※	√		
黑釉雕塑、镂空（孔）			√	√	√	√		
黑釉油滴				√	√			
黑釉兔毫				√	√	√		
黑釉玳瑁				√	√	√		
酱釉、褐釉、茶叶末釉			√	√	√	√		
黑釉素胎花心和桃心			※	√		※		
绿釉				√	※	√	√	
绿釉划花				√	※	√		
绿釉白剔划				√	※	√		
绿釉黑剔花					※			
绿釉印花、绳纹				√	※	√		
绿釉黑绘花				√	※	√	√	
绿釉黑花划花				√	※	√		
绿釉贴花					※			
绿釉飞刀纹					√	√		
三彩釉					※	√	√	
三彩印花、划花				√	※	√		
三彩雕塑镂空（孔）				√	※	√		
黄釉				√	※	√		
黄釉划花				√	※	√		
黄釉雕塑镂空（孔）				√	※	√		
仿定窑白瓷				√	※			
仿黑定及仿黑定剔花				√	√			
仿定窑紫定				√	√			
仿定窑绿定					√			
仿钧窑瓷						※		
青瓷	※	√	√	√				
青瓷印花			√	√				
青瓷划花			√	√				
青瓷珍珠地划花及刻花			※	√				
青瓷剔花			√					
棕黄釉瓷				√	√	√	√	亦称“饴釉”
翠蓝釉瓷						※	√	亦称“翡翠釉”、“孔雀蓝”
青花瓷							※	

二、磁州窑各期器物装饰艺术的发展变化

以下对磁州窑五个时期装饰艺术形式和内容的发展变化进行分析：

（一）磁州窑第一期器物装饰艺术的发展变化

观台窑第一期磁州窑的器物以民间日用瓷为主，因为从隋、唐到宋初，人们仍喜爱白瓷，但磁州窑所在地仅产大青土，这种质次色重的高岭土无法与定窑、邢窑精白的高岭土相比，就创造性地采用了在大青土胎体上加施白化妆土的工艺，并粗料细作，生产了广大民众喜爱又物美价廉的化妆白瓷。观台窑第一期的白瓷，以白釉素面为主，所占比例较大，约占90%以上，故其装饰艺术属初创阶段，其装饰纹饰极少。磁州窑第一期的装饰工艺和纹样，多仿外地前代已成熟的名窑。如仿定窑的划花、刻莲瓣纹、半圆形团花纹装饰，仿唐长沙窑的白釉绿彩、白釉酱彩装饰，仿唐耀州窑的青瓷印花、黑釉花，等等；同时磁州窑也学习借鉴了其他姊妹艺术来丰富自身的装饰，尤其是金银器工艺的技法，如鱼子纹地錾花技法、漆器和织绣工艺等，对磁州窑的装饰均有一定程度的影响。

观台窑第一期磁州窑的窑炉以木柴为燃料，到观台窑第一期后段末的地层中出现少量煤炉渣，这说明第一期后段末到第二期前段，即北宋神宗前后，开始出现柴煤混烧的窑炉，或以煤为燃料的窑炉。可见磁州窑烧瓷最晚在北宋中期前段开始以煤为燃料。

观台窑第一期装饰纹样较多的器物有枕、罐、瓶、碗、盘、行炉、器盖等，其中以枕和行炉上加纹饰最多。装饰技法有点绿彩和酱彩、珍珠地划花、划花、剔花、刻花、印花、黑釉花、白唇等。其装饰纹样丰富多彩。

白釉点绿彩和酱彩 观台窑第一期有白釉小灯、小罐、瓶、行炉、枕及少量碗、盘、盏托等器型，器上点有一至三片绿彩或酱彩，有的行炉沿上点三片绿彩，有的在行炉、碗、盘上绘有绿彩或酱彩“旋转星纹”（又称“旋子纹”）、半圆形团花、三叶纹、草叶纹、大叶纹、菊瓣纹、缠枝纹、三角蕉叶纹等民间常见的花纹。

如白釉绿、黄彩斑三叶纹、旋子纹行炉残片：在炉沿上绘黄彩“旋子”、绿彩旋子纹、绿彩三叶纹、黄彩麦穗纹、珍珠地划花。时代均为观台窑第一期前段。（图1-82①）

白釉黄麦穗纹行炉：沿面以黄彩绘麦穗纹六组。时代为观台窑第一期前段。（图1-82②）

白釉黄彩双蝌蚪纹小灯：灯沿上粘连一小片支垫，沿面以浅黄彩绘六组双蝌蚪纹。时代为观台窑第一期前段。（图1-83）

白釉黄、褐彩麦穗纹碗、盘残片：图中、下右为白釉褐彩草叶纹和旋子纹，时代为观台窑第一期和第二期；图左上和右上为黄彩麦穗纹，时代为观台窑第一期。（图1-84①）

白釉黄、褐彩旋子纹和梅花点纹小碗片：黄褐彩旋子纹为观台窑第一期小碗残片；余为梅花点纹小碗残片，时代为观台窑第二期。白釉黄、褐彩三叶纹、草叶纹、麦穗纹等碗、盘残片多为观台窑第一期和第二期，少数为第三期。（图1-84②）

磁州窑第一期的全部器物中白釉碗、盘占90%以上，而白釉碗、盘中素面者



图1-82
① 白釉绿、黄彩斑三叶纹、旋子纹行炉残片
② 白釉黄麦穗纹行炉
③ 珍珠地划花行炉
④ 珍珠地划花行炉

图1-82①	图1-82②
图1-82③	图1-82④







图1-83 白釉黄彩双蝌蚪纹小灯
图1-84
① 白釉黄、褐彩麦穗纹碗、盘残片
② 白釉黄、褐彩三叶纹、草叶纹、麦穗纹等碗、盘残片

图1-83	图1-84①	图1-84②

占99%以上。虽然碗、盘、灯等器物上点绘绿彩使其有“雪白器中一点翠”的效果，非常亮丽，但因为绿彩是以铜为着色剂，而磁州窑一带不产铜矿，所以这种仿长沙窑点绿彩的装饰在磁州窑第一期数量很少，以后很快消失。与绿彩同时流行的以铁为主的褐彩，在褐、绿点彩技法中不仅褐彩占比例较大，而且持续时间长，不仅磁州窑第一期流行，到第二期仍很流行，甚至第三期仍有少量出土。磁州窑第二期和第三期多流行褐彩白釉梅花点纹扁腹罐、白釉梅花点纹双耳罐等器物。

珍珠地划花　第一期的白釉枕上施珍珠地划花纹的较多，其次是白釉行炉、枕、罐、瓶、钵、盖等器物，少数青釉瓷珍珠地划花有行炉、小瓶等。观台窑第一期珍珠地纹划花不论在白釉或青釉瓷上，其所划的纹样相同，均为大叶纹、草叶纹、半圆形团花、缠枝纹、缠枝莲纹，还发现两片珍珠地划卧牛纹枕的残片。

如珍珠地划花行炉：沿面和炉腹划半圆形大叶纹，余地饰浅红色珍殊地纹。（图1-82③）

珍珠地划花行炉：造型、纹饰、大小等均与上炉相同。（图1-82④）

划花　第一期划花装饰的白釉器物很少，仅在少量的白釉小灯沿上有覆莲纹和菊瓣纹。青瓷发现数量少，但观台窑第一期青瓷划花装饰比观台窑第一期白釉划花器物多，主要有行炉、盒盖、小瓶等。第一期划花有大叶纹、半圆形团花、

缠枝纹、三角蕉叶纹、菊瓣纹等图案。

磁州窑器物的划覆莲纹、菊瓣纹是中国传统的花卉纹样，在民间早就有赞美莲花“出污泥而不染”的诗句，所以莲花被民间视为高尚圣洁之物。佛教从东汉时起传入中华，经北朝和隋唐在民间深入普及，莲花作为佛教的标志，象征着“净土”、“纯洁”，寓意“吉祥”，所以舒展的大荷叶、盛开的莲花、蔓枝绵长的缠枝莲纹等图案均为民间所喜闻乐见。而菊花亦为人们喜爱的花卉，为“梅、兰、竹、菊”四君子之一。它秋季开花，霜寒时更鲜艳，所以唐黄巢有诗曰：“待到秋来九月八，我花开后百花杀。冲天香阵透长安，满城尽带黄金甲。”即是咏菊之作。曲带纹亦称“回纹”，民间俗称“富贵不到头”纹，亦是百姓喜欢的纹饰。白釉划半圆形团花装饰是观台窑第一期器物装饰的典型纹样，有白釉划半圆形团花纹枕、罐、瓶、盆等器物。

剔花 观台窑第一期的剔花器物很少，剔花纹饰以大叶纹、大叶缠枝纹、半圆形团花、菊瓣纹为主。主要有白釉剔花唾盂，其次是小碗、行炉、深腹盆、小灯、小钵等器型，仅发现一片青瓷剔缠枝纹大瓶腹部残片和一片黑釉剔三角纹行炉，白釉剔花大碗极少。

如白地外壁剔花花口大碗：从造型、釉色、碗内三足垫饼支烧痕可知为观台窑第一期的器物，碗外剔刻缠枝牡丹纹。（见本书下卷，第三章P032）莲花纹、牡丹纹均是民间喜爱的花纹。

刻花 刻花工艺与剔花工艺不同，刻花要求器物胎体厚实，用立刀划刻，再用偏刀将要除掉的部分剔出。这种刻下的部分不仅有化妆土，还有一些器胎体。刻花工艺的偏刀留下的“偏锋”，使器表出现浮雕的效果。而剔花工艺，则是先以尖状“硬笔”在器坯表层划出花纹，或在白化妆土层上划出花纹，再迅速地以平头铲状工具剔除掉花纹以外或以内的化妆土，但不伤及胎体。而第二期出现的白釉黑剔花工艺要求更高，不仅不得伤及胎体，连下层白化妆土也不能伤及，否则成为次等品。刻花、剔花工艺的区别是有无“偏锋”和刻掉胎体。

观台窑第三次考古发掘中发现刻花瓷片很少，仅在观台窑第一期发现青瓷刻大叶纹小瓶残片两片，所刻花纹与第一期白釉器上流行的纹饰相同。

印花 观台窑第一期的印花也很少，尚未发现白釉内印花碗、盘，仅发现有的碗、浅腹钵的外壁印有仰莲纹，当是学习定窑刻仰莲的工艺，有的碗外壁口沿部似有刀补刻加修的痕迹。观台窑第一期青瓷内印花碗当是仿耀州窑的印花工艺。青瓷内印花碗发现十余残片，内印缠枝莲纹。在赤峰后周显德四年墓中曾发现这种青瓷印花碗、盘。

雕塑 观台窑第一期还发现一件模印塑狮子残片，似在张口吼叫，可惜仅存黑釉狮子头部上唇残片。（见《观台磁州窑址》图版五八：3）

黑釉白唇 观台窑第一期出土有黑釉白唇行炉、黑釉白唇小碗、黑釉白唇浅腹钵、黑釉白唇荷口碗、黑釉白唇罐、黑釉白唇注壶和黑釉白唇行炉等器型。这种装饰是先满蘸黑釉，稍干后将口沿部黑釉刮掉，再施以白化妆土和透明釉调和的浓料浆，入窑高温烧成，用手摸之有不平的刮痕。

黑釉“芒口白唇” 这是另一种白唇，原本不是为装饰，而是“白色叠烧痕”。它比观台窑第一期的白唇装饰出现稍早，为无釉、无光泽的“芒口白唇”，为叠烧工艺留下的痕迹，即黑釉、青瓷和白釉对口烧、叠烧的盏、罐、

瓶、壶等器物，在叠烧接触的口沿部，为防止烧粘连涂上一层白化妆土粗料浆，因其不易烧熔化，出窑后可以将叠烧、对口烧的器物轻易分开，但在口沿部接触处也残留下白色化妆土细小颗粒痕，即“白色叠烧痕”。它与前述黑釉白唇相比粗糙而又无光泽。如黑釉双耳芒口白唇罐：观台窑1958年出土。口沿因叠烧而成“芒口白唇”，直领，鼓扁腹，肩与领间有对称双耳，圈足无釉。（图1-85）这种“芒口白唇”主要在黑釉器口部出现，在对口烧的白釉宽沿钵形盆和青瓷盏托口部也有这种“芒口白唇”，而近圈足处亦留有白色叠烧痕。

观台窑第一期的白唇装饰发展到观台窑第四期被另一种黑釉白唇所代替。这时的黑釉白唇碗是由碗内白釉到外唇部，外黑釉紧连白釉唇下，而在黑白釉交接处因高温下黑白釉熔融而呈褐色，但用手摸之，白唇上下平滑无砂粒，亦无刮补的不平痕。

黑釉花 以黑釉料浆在器坯上直接绘花的工艺，用手持盘坯之足，将盘口沿转蘸黑釉五下，盘内形成五曲形未蘸上黑釉的胎体，在五处夹角和盘心以黑釉绘出三叶纹或向心旋转纹，俗称“旋子纹”。这种黑釉花既装饰了盘内露胎部分，又不影响盘的叠烧工艺，既省工、省料又装饰了器物。黑釉花装饰工艺在唐代黄堡窑十分流行，观台窑的这种黑釉花装饰当是仿了唐黄堡窑。

乳钉纹 观台窑第一期中有的珍珠地纹罐的颈部有乳钉纹装饰，在器物的口沿顶或口沿下，贴塑小圆饼形乳钉纹，多出现在盒的盖和盒口沿之处。

素胎器 观台窑第一期仅发现素胎器小罐、小铃等器物，其胎质坚硬细密，经过高温烧结，瓷化程度与同期白釉器胎质相同。有一件小罐的肩和上腹部划有半圆形团花。小铃内有小圆球，摇动时可响，铃身印有网纹或方格纹，不施釉的原因可能为保证音色。第一期的素胎器是一种不施釉的实用器，与后期低温半成

图1-85 黑釉双耳芒口白唇罐



品的素胎器不同之处在于，这种实用器是高温烧成，瓷化程度高，是成品的器物，而非后期的低温半成品。

（二）磁州窑第二期器物装饰艺术的发展变化

到观台窑第二期，随着五代十国战乱结束和宋代初年的和平发展，社会商品经济和市民阶层不断发展扩大，市民和广大中下层民众对瓷器的需求与日俱增，促使陶瓷业迅速发展，各地民间窑场林立，磁州窑也由观台窑、冶子窑扩展出东艾口窑、观兵台窑、南莲花窑等多处窑场。观台窑也随着窑场的扩展和制瓷工艺的进步而发展，燃料煤的普遍使用、窑炉结构的改进、匣钵的普遍使用以及支烧工艺的改进，不仅提高了产量，还提高了白釉器光洁度。对大青土胎料的进一步淘澄使白釉器胎又增加了白度，虽然也增强了白釉剔花装饰的素雅艺术效果，但是剔花胎色与白釉的反差效果则不如第一期剔花的强烈。这又促使了“白釉黑剔花”装饰艺术的产生。这是磁州窑装饰品种中对技艺水准要求最高的工艺。这种新的装饰工艺虽然十分费工、费时、费料，但生产的产品外观艺术效果十分突出，不仅黑白反差强烈，而且有浮雕的视觉艺术效果，反映了宋中后期人们追求艺术精品的社会时尚。

刻花 宋代中期发现少量刻花装饰，刻花装饰要求器壁较厚。

如白地刻花牡丹纹大碗：碗内壁刻缠枝牡丹花纹，明显的刀刻的“偏锋”显示了刻花与剔花工艺的区别。支烧方法已由第一期较大的三足垫饼支烧改为小支钉支烧，碗内尚有五枚支钉痕，碗外壁为素面。（见本书下卷，第三章P033）

划花 划花装饰工艺既不增加颜料，又不像剔、刻工艺那么复杂，只用竹、木等“硬笔”便可在器胎上迅速完成划花工艺。观台窑第一期仅发现在小灯沿等小型器物上划花，有覆莲纹、菊瓣纹等纹饰，其他则配合较大件的行炉上有珍珠地划花。观台窑第二期划花装饰工艺单独装饰的器物数量大增，又新增加了篦形器划花工具，使划出的纹饰增加了层次感。划花装饰工艺在第二期得到了空前发展，有白釉划花大碗、大盘、大盆、深腹钵、大行炉、叶形枕等器物，外黑釉内白釉划花的大碗、大盘等，并且有很多精品。所划的纹饰有各种花卉，如荷花、牡丹、缠枝纹等，有的加鱼纹、划大字等，再加上不同的边饰纹样，如波浪纹、草叶纹、大叶纹和各种曲带纹即“富贵不到头”纹等等，使同一种花卉产生不同的装饰艺术效果。它们反映了这个阶段人们的文化思想情趣。

如白釉划花玉壶春瓶：观台窑发掘出土。宋末。口残失，长颈垂腹，圈足。腹部划饰三株折枝草叶纹，细看划纹饰似以针刺纹工具所划成。（图1-86）

白釉剔牡丹花纹豆形枕：北宋中期。沿枕面划两组各三道弦纹，内剔钩状波浪纹和忍冬锦地纹，中部为圆角如意头形开光，内剔缠枝栀子花纹。（图1-87）河北省文物保护中心收藏一件1960年磁县都党乡冶子村出土的绿釉剔缠枝牡丹纹豆形枕，与此枕造型相同，纹饰相近，只是釉色不同。

白釉划牡丹花叶形枕，最早报道此枕的是1923年出版的《钜鹿宋器丛录》和《河北第一博物院半月刊》第6期。民间认为牡丹花代表荣华富贵，有的划出折枝牡丹以突出巨大的“高台牡丹”的花头，也有缠枝牡丹，以示富贵绵延不断。第二期在叶形枕、大盆内底及梅瓶上多有牡丹纹。而划双钩“忍”字大盆和双钩“忍”字叶形枕寓意为思想修养方面，或是道教思想的反映，其时代均为北宋中期。有的在枕面上划出起伏较大的波涛纹，使人感到波涛滚滚；有的则划细密的



图1-86 白釉划花玉壶春瓶



图1-87　白釉剔牡丹花纹豆形枕

小波纹，使人感到微风中的一池清波。

观台窑第二期的产品不仅数量有较大的增加，产品的器型也出现个体较硕大的器物，如荷口长颈大瓶、黑釉剔花大瓮、划花深腹钵、划花深腹罐、白釉剔花矮腹瓶、白釉黑剔花矮腹瓶、黑釉白斑大腰鼓、黑釉长腹瓶和黑釉酱彩双耳大罐等。这反映了制瓷业的发展，也反映出市场和人们的多种需求和情趣。

仿北方定窑器和南方建窑器、低温绿釉、黄釉器始见于观台窑第二期，不仅有定窑的白釉直壁碗、斜直壁刻仰莲瓣纹高足碗、侈口折腹盘、小注壶、大注碗以及带盖的大盒、小盒，还有仿紫定、黑定器，特别是新出现了黑釉仿定剔花盏等珍贵品种。

仿南方建窑的兔毫、油滴、玳瑁盏以及磁州窑的黑釉酱色斑点等品种与我国古代饮茶的习俗有着密切关系。饮茶可以追溯到西汉，但到唐代才成为一种“地不分南北，人不分老少”的普遍社会习尚。入宋以后更盛行“斗茶”风，使饮茶具备了一种“超乎止渴作用的风雅价值”。宋徽宗赵佶的《大观茶论》、宋人蔡襄的《茶录》、宋人唐庚的《斗茶记》等都有关于“斗茶”的记载，如有的记“政和三年三月壬戌，二三君子相与斗茶于寄傲斋，予为取龙塘水烹之，而第其品”。宋人的茶色是白的，故以黑釉盏最为适宜观茶色。这促使黑釉盏的大量生产。宋人诗词、文献中多有关于黑茶盏的记载和描述。

磁州窑第二期产品的装饰又有新的发展，划、剔、刻、印塑、彩釉、黑绘六类装饰工艺已发展齐全。这六种装饰技法穿插变化运用，可以产生多种多样、丰富多彩的装饰品种，其反映的民俗文化韵味较第一期更浓。如划花装饰技法，可

以在器坯施白化妆土前划花，也可以在施过白化妆土之后划花，可以用单枝竹、木“笔”划花，又可以用篦形工具划花或补白，还可以在黑釉器、绿釉器、黄釉器、青瓷器上划花，都会产生不同的装饰品种，其他剔花、刻花、印塑，特别是白地黑花装饰工艺也是这样。磁州窑第二期的装饰品种，有的在第一期已出现，到第二期又有变化发展，有的是第二期新创造的品种。

白釉绿斑彩 磁州窑第一期时主要有绿彩斑片、绿三叶纹、绿旋子纹、绿草叶纹等纹样，多施在小罐、行炉、小灯、枕、瓶、碗、盘等器物上，而到第二期则仅在小灯沿上和小瓶、壶、罐等颈部还可见到，其他器物上逐渐少见，到第三期则消失。这是因为绘这种绿斑彩的颜料是氧化铜，但磁州窑附近不产铜，却蕴藏大量的铁，故这种以铜为着色剂的较贵重金属自然会消失，而贫铁矿和褐铁矿作为白地黑花的颜料来源十分廉价和方便，以此种“斑花料”在产品上装饰书、画，即“白地黑花”装饰艺术，更接近于中华民族传统的书法并展现了绘画艺术的神韵。所以磁州窑典型的“白地黑花”装饰艺术在磁州窑第二期后段出现，有其天时、地利、人和的优势，故能在第三期迅速普及、发展开来。

白釉褐彩 褐彩装饰到第二期有了大的发展。这也是因为褐彩的颜料可以就地取材。第一期有三叶纹和横排三点纹；第二期仍有横排三点纹，还新出现四点梅花点纹、草叶纹与五星纹同绘于一器上（见《观台磁州窑址》线图二五：16碗、三〇：12盘），还有六点梅花点纹装饰在双耳小罐和矮腹罐上，有的小瓶上有放射状旋子纹。这种釉上褐彩、三大点纹及梅花点装饰在磁州窑第一期出现，第二期盛行，第三期渐少。

珍珠地纹 磁州窑第二期的珍珠地纹装饰比第一期有新的发展，数量比第一期增多、所施器型较第一期更广、珍珠地的红色更鲜艳、装饰纹饰内容更丰富、更具民俗文化特色。新出现划人物仕女、双钩划文字等图案，如珍珠地纹书吉祥语的瓷枕“福德”叶形枕、“福德枕壹只”叶形枕，划二、三仕女图叶形枕，划钱纹、草叶纹、折枝牡丹纹枕。

珍珠地纹枕的划花纹饰中有钱纹、草叶纹、卷草纹、仕女、双钩文字或分栏装饰等，均在第二期出现。这些纹饰反映了市场的需求和人们的文化情趣。

剔花 磁州窑第二期白釉剔花装饰以日常生活用品和陈设器物最多，以白釉剔缠枝纹瓶最为突出。

如白釉剔缠枝牡丹纹梅瓶：圆肩，长腹近底内收，隐圈足。瓶身满剔缠枝牡丹纹，八朵大牡丹花分布于上、下两层，近底为菊瓣纹边饰。

白釉剔兔纹“政和八年”八角形枕：河北省民俗博物馆存。枕面八角形边框内剔小兔蹲卧在草丛中，双眼警惕地注视着前方，随风摇曳的芦草使简洁的画面静中有动，动中有静，描绘出一幅大自然的生动小景。枕侧面八根竹节形角柱间剔钱纹，底面墨书“政和八年八月二十三日记之”纪年款。政和八年为北宋徽宗年号，即公元1118年，相当于观台窑第二期后段。此枕烧生故纹饰不清晰，观台窑第二期曾出土这种白釉剔花带竹节的八角形枕残片。（图1-88①）

白釉剔兔纹划“长命枕壹只”八角形枕：天津市历史博物馆存。胎质灰褐施白化妆土，故剔后画面与灰褐胎色反差十分明显。枕面剔粗细八角形边框线，内剔短卷草纹，其内又剔两道如意头形开光白线，线内剔卧于草丛间的小白兔，小白兔抬起一前腿警惕地注视着前方。枕侧壁剔卷草纹、大叶纹和十字交叉三角

叶纹。枕底无窑戳，但信手划"长命枕壹只"一行五字。与巨鹿出土的白釉划花"长命枕"叶形枕时代相同或相近，相当于观台窑第二期即宋中后期。（图1–88②）

另外，白釉剔花矮腹梅瓶、扣杯、唾盂、行炉、器盖等较多，碗、盘等剔花装饰较少。白釉剔花装饰数量比白釉黑剔花多，白釉黑剔花是第二期新创制的装饰品种，它是在白釉剔花工艺基础上发展而来的。白釉黑剔花制作工艺对技术要求比白釉剔花更高，当然其成品装饰艺术效果更好，适应社会对艺术精品瓷的要求。白釉黑剔花产品在国内外不少博物馆都有收藏。

如白地黑剔花缠枝牡丹纹梅瓶：日本京都国立博物馆存。小盘口，短颈，广肩，长腹微鼓。瓶肩和近底部各划剔菊瓣纹，腹部为白釉黑剔缠枝牡丹纹，牡丹花头分布于上、下两层各交错而饰。（见本书下卷，第三章P341）

白地黑剔花缠枝牡丹纹梅瓶：日本东京イセ文化基金会存。小盘口，短颈，圆肩，长腹微鼓。瓶肩和近底部各剔划菊瓣纹，腹部为白釉黑剔缠枝牡丹纹，硕大的牡丹花朵饰于上腹部。短颈有一部分多施了黑化妆土料浆，瓶肩部菊瓣纹剔划得稍好，而近底部的菊瓣纹剔划潦草。（见本书下卷，第三章P340）

白地黑剔花折枝牡丹纹梅瓶：日本东京永清文库美术馆存。小盘口，短颈，圆肩，长腹微鼓。瓶肩和近底部各划剔菊瓣纹，腹部剔折枝牡丹纹两周，上腹四

图1–88
① 白釉剔兔纹"政和八年"八角形枕
② 白釉剔小兔纹划"长命枕壹只"八角形枕













朵稍大，下腹四朵略小，又上下交错装饰，故显示折枝牡丹纹较缠枝牡丹纹更疏朗而雅致。（见本书下卷，第三章P344）

白地黑剔花龙纹梅瓶：日本兵库白鹤美术馆存。小盘口，短颈，圆肩，长腹微鼓。肩和近底部各剔菊瓣纹，腹部剔张牙舞爪的大头龙，龙为三爪，腾舞于天空，张大口，背鳍张立，龙尾的造型酷似印度的摩竭。（见本书下卷，第三章P343）

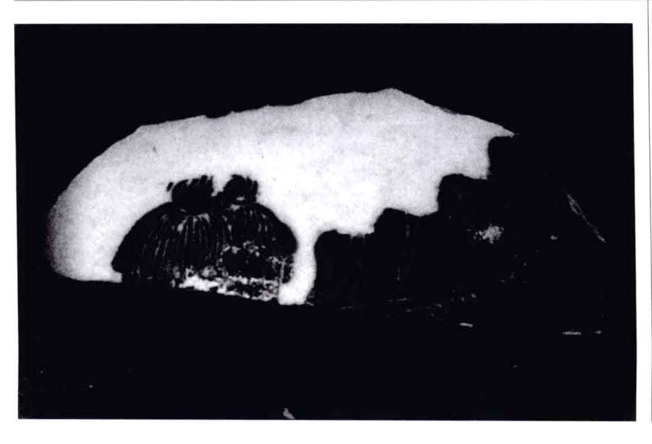
白地黑剔花盘龙纹喇叭口大瓶：美国堪萨斯州维纳尔逊艾特金菲美术馆存。喇叭口，长颈，喇叭足。瓶由颈至腹剔一条盘龙，盘绕于瓶腹部，此龙方嘴、四爪，喇叭足上划仰莲瓣，并划“花瓶刘家造”五字，下为卷草纹。（见本书下卷，第三章P336）

白釉黑剔花盘龙纹长颈瓶口沿下颈部、瓶身和足部残片，残片上有龙头、龙爪及喇叭足上的纹饰，与上述白地黑剔花盘龙纹喇叭口大瓶的造型、纹饰基本相同，只是未划“花瓶刘家造”文字。以前有人认为这件白釉黑剔花盘龙纹长颈瓶为赝品，但自从观台窑发掘众多龙纹饰，又见到安际衡先生采集于观台窑的这四件残瓶片，可证明此瓶是观台窑的产品。河北省邯郸市峰峰矿区刘立忠先生存有长方形“刘家造”窑戳印模，亦采集于观台窑址，亦可证明观台窑确有刘家作坊。这件白釉黑剔花盘龙纹长颈瓶非但不是赝品，而是观台窑产的宋代中后期的精品。（图1-89①A、B、C、D）

白釉黑剔花双丫髻女孩儿芭蕉纹梅瓶残片：观台窑址金代层发掘出土。仅残存瓶肩部黑剔大蕉叶和女孩儿头上部残片，是先用粗笔绘出大蕉叶和女孩儿头双丫髻部，再划剔出大蕉叶的叶脉和双丫髻发型及女孩儿的眉眼等部位，从残片可见颈下饰菊瓣纹，肩部和上腹部剔双丫髻女孩儿头和大芭蕉叶，可惜仅存女孩儿眼部以上残片。（图1-89②）

图1-89
① 白釉黑剔花盘龙纹（A、B、C、D）长颈瓶残片和“刘家造”款识
② 白地黑剔花双丫髻女孩儿芭蕉纹梅瓶残片
③ 白釉黑剔花折枝牡丹纹梅瓶残片

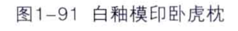





白釉黑剔花折枝牡丹纹梅瓶残片：观台窑址金代层发掘出土。从此瓶腹部残片可看出其腹较前瓶腹修长，但从尚存的上、下两朵残黑剔折枝牡丹纹看，与日本东京永清文库美术馆存白地黑剔花折枝牡丹纹梅瓶纹饰相同，当说明它们同是观台窑所产。（图1-89③）

白釉黑剔花大瓮残片：时代为宋末金初。仅发现肩腹部残片。瓮的肩部饰白釉黑剔花宝装覆莲纹，肩部与腹部以弦纹隔开，腹部饰白釉黑剔花缠枝牡丹纹。虽然仅发现残高6.9厘米残片，但残片肩径近50厘米，可说明这件黑剔花大瓮的形体之大。另外还发现了白釉剔覆莲纹大瓮残片，说明观台窑第二期已能生产大器型精品。（图1-90 ）


图1-90 白釉黑剔花大瓮残片

白地黑剔花钱纹深腹钵：日本大阪市立美术馆存。钵内、外施白化妆土，钵外又施黑化妆土料浆，在钵下腹划一道弦纹，唇口下划二道弦纹，腹部划剔出连续钱纹，钱纹内填白（透明釉配白化妆土）。时代为观台窑第二期前段即宋中期。（见本书下卷，第三章P317）

黑釉剔花 观台窑第一、二期均发现有少量黑釉剔花装饰器物，第一期黑釉剔花纹饰仅有简单的三角纹，第二期黑釉剔花纹饰仍然很少，但有进步，有的器物剔生动的牡丹花，而且还增加白化妆土层，使剔出的花纹黑白对比更鲜明、更美观。

印花雕塑 观台窑第一期的青釉瓷碗内印缠枝菊花纹、缠枝莲纹，第二期的青釉瓷碗内印缠枝菊花纹。观台窑第二期印花雕塑器物较观台窑第一期有所增加，但比第三期数量少得多。碗、盘等生活日用器物中印花极少，陈设器物、宗教用品、建筑脊饰和瓦饰则多为雕塑模印成型，而第二期出现较少，第三期才盛行。如白釉模印卧虎枕：磁县中国磁州窑博物馆存。模印。一只老虎静卧于长方形底座上，两只前爪放在头下，竹节状的虎尾蜷曲于身侧，虎背上饰鞍布做枕面。（图1-91 ）

白釉模印卧狮枕：日本东京国立博物馆存。模印一只雄狮静卧于长方形台上，两只眼睛已点上黑彩，狮身饰细毛，头颈蜷长毛，长尾盘于身侧，狮腰微

图1-91 白釉模印卧虎枕



凹，作为枕面。观台窑第二期后段曾出土这种卧狮枕残片。（见本书下卷，第三章P415）

三足炉、熏炉盖、人物、动物等亦有模印成型的，有的加雕刻。黄绿釉熏盖及黄釉塔形器等均有模制的。

绘画 磁州窑以毛笔绘画的装饰早在第一期就有，但无釉下黑绘装饰，而是用酱褐、黄褐彩和绿彩，且多为釉上点、绘纹饰，如草叶纹、三叶纹、麦穗纹、旋转星纹等。这些初期的绘画工艺及不同的彩色颜料均为磁州窑代表性的釉下白地黑花装饰艺术做了工艺上的准备。

白地黑花 到观台窑第二期，由于对瓷胎料的进一步淘澄，胎体渐白，加之第一期釉上点绘褐彩、绿彩工艺的长期经验，并受传统黑白对比艺术的启示，磁州窑匠师们逐渐采用中国水墨画的技法，创造了白地黑花装饰，成功地将中国的绘画和书法艺术应用到瓷器装饰上来。正如磁州窑彭城镇一带民谚曰："凝山河秀色百陶上，炼天地正气一炉中。"到第二期后段，磁州窑最具代表性的白地黑花装饰艺术逐渐成熟，首先应用到瓷枕、钵、梅瓶、罐等器物上，其装饰纹样与同期的剔、划工艺的装饰纹样基本相同。

白地黑花装饰经过第二期的不断完善和发展，到第三期达到繁盛阶段，到第四期则发展成为最主要的装饰品种，并留下白地黑花龙凤大坛、瓶、长方形枕及纹饰丰富的各种鱼藻纹、云雁纹、花卉大盆等器物。

如白地黑花童子打陀螺豆形枕：北京故宫博物院存。枕面椭圆形边框线内绘一童子在打陀螺（有的释为"步打球"）。陀螺是一种冬、春的儿童玩具，明人刘侗等《帝京景物略》卷二《城东内外·春场》中记载："陀螺者，木制如小空钟，中实而无柄，绕以鞭之绳而无竹尺。卓于地，急掣其鞭，一掣，陀螺则转，无声也，视其缓而鞭之，转转无复住。转之疾，正如卓立地上……"河北一带俗称"抽打木牛"、"抽打懒老婆"等游戏。枕底有"张家造"窑戳。（图1-92①）

白地黑花《童子骑竹马图》豆形枕：陈万里先生在《陶枕》第九图中介绍过"宋白地黑色婴戏枕"。枕面椭圆形边框线内绘一童子骑竹马，即骑一根带木马头的竹竿或"骑"一竹竿。我国古代童子把竹竿当马骑的活动有两种：一种是儿童游戏，一种是一项仪式。据《后汉书·郭伋传》记载："始至行部，到西河美稷，有童儿数百，各骑竹马，道次迎拜。"后人常用儿童骑竹马迎郭伋之事称颂地方官吏。"唐白居易《赠楚州郭使君》诗云："笑看儿童骑竹马，醉携宾客上仙舟。"另一种儿童骑竹马游戏如唐李白诗《长干行》描述："郎骑竹马来，绕床弄青梅。同居长干里，两小无嫌猜。""青梅竹马，两小无猜"表现童男童女游玩快乐时无猜的童趣。此枕底有"张家造"窑戳。（图1-92②）

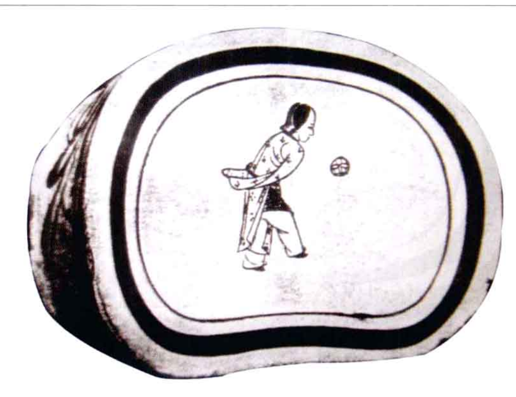
白地黑花《童子蹴鞠图》豆形枕：北京故宫博物院存。完整。枕面的椭圆形边框线内绘一童子蹴鞠，枕底有横式 "张家造"窑戳。其时代应在第二期后段。（图1-92③）河北省文物保护中心也存有一件白地黑花《童子蹴鞠图》八角形枕，枕底亦有横式 "张家造"窑戳。

白地黑花《蜻蜓点水图》如意头形枕：1954年邢台曹演庄第11号墓出土。河北省文物保护中心存。枕面如意头形边框线内绘河岸边小芦草和慈姑，一只蜻蜓在点水；枕周壁绘卷草纹；底有罕见的两个窑戳：横式单线框阴文"张家

图1-92
① 白地黑花童子打陀螺豆形枕
② 白地黑花《童子骑竹马图》豆形枕
③ 白地黑花《童子蹴鞠图》豆形枕







造”和竖式双线框行楷阳文“张大家枕” 四字窑戳，而且“张家造”窑戳盖压住“张大家枕”窑戳的末尾部，说明这是两窑戳更换使用的时代产物。同墓出土青瓷圈足碗和“皇宋通宝”（1039年宋仁宗时铸）、“圣宋元宝”（1101年宋徽宗时铸）铜币各一枚，原文指出：“显然时代不能早于北宋末期，而可能晚到金初。”正好相当于观台窑第二期后段。（见本书下卷，第三章P390）

白地黑花书“敕鬼”文字如意头形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面绘粗细各一道如意头形边框线，线内正中书“敕鬼”，四周书道士的符咒文；枕侧壁四周绘卷草纹；底无釉以“斑花料”书一“乹”字。（见本书下卷，第三章P396）古代有“凶宅”、“鬼宅”等迷信说法，故多请道士以符咒文去凶气。北京故宫博物馆存一枕上书“镇宅”并绘一雄狮，另一枕亦绘一雄狮并书“镇宅大吉”等字样。与此枕书“敕鬼”、书符咒文同义，意思是此宅的主人夜里睡符咒枕即可“安睡”。

白地黑花《双鹅戏水图》如意头形枕：河北省深县发掘出土。河北省文物保护中心存。枕面黑绘粗细四道如意头形边框线并夹一道长柳枝纹，边框线内绘荷塘双鹅纹，一株荷花叶下有双鹅游弋，前边一鹅回首向后者示意，后边一鹅做紧游状。描绘了一幅大自然生物自由和谐的生动景象。枕侧壁四周黑绘卷草纹。（见本书下卷，第三章P388）

白地黑花《福鹿图》如意头形枕：日本冈山林原美术馆存。枕面饰四道粗细如意头形边框线，边框线间有长柳叶纹，边框线内正中绘一只奔跑的雄鹿，鹿背上方书一大“福”字，鹿颈系一绶带；枕侧壁四周绘卷草纹。寓意福禄寿（“鹿”音同“禄”，“绶”音同“寿”），同在如意头形枕上，则合成吉祥的







图1-93 白地黑花书“楼台”诗文八角形枕

“福禄寿如意”。（见本书下卷，第三章P392）

白地黑花书“楼台”诗文八角形枕：天津历史博物馆存。（田凤岭：《天津新发现一批宋金时期瓷陶枕》，《文物》，1985年第1期）枕面上以黑彩绘一粗一细两道八角形边框线，边框线内行楷书四行两句诗文共十四字：“楼台侧畔杨花舞，帘幕中间燕子飞。”枕侧壁四周绘卷草纹；枕底有竖式单线长方形边框，内有上荷叶、下荷花行楷阳文“张大家枕”窑戳。与前白地黑花蜻蜓点水双窑戳如意头形枕上的“张大家枕”窑戳相同，时代、窑口亦应相同，属观台窑第二期后段宋末。（图1-93）

白地黑花书诗文八角形枕：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。枕面黑绘八角形粗细两条边框线，边框线内有草书四行两句诗文：“有客问浮世，无言指落花。”枕侧壁四周素面无纹；底部有竖式单线长方形边框，内有上荷叶、下荷花行楷阳文“张大家枕”窑戳。（见本书下卷，第三章P169）

白地黑花书〔菩萨蛮〕回文词八角形枕：枕面有八角形一粗一细两道边框线，边框线内书行楷六行，首行两字“回文”，末行书词牌名〔菩萨蛮〕，为宋词人苏东坡的回文〔菩萨蛮〕词。因是“回文”词，故正文四行四句实可读为八句：

落花闲院春衫薄，薄衫春院闲花落。

迟日恨依依，依依恨日迟。

梦回莺舌弄，弄舌莺回梦。

邮便问人羞，羞人问便邮。

侧壁绘一周连续卷草纹。枕底无釉，有竖式上荷叶、下荷花“张家枕”窑戳。窑戳造型和“张家枕”字体与白地黑花童子钓鱼枕相同，故时代亦应相同，为宋末。（见本书下卷，第三章P172）

白地黑花留白折枝牡丹纹八角形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面绘粗细三道八角形边框线，在线框内先以黑彩勾绘出白牡丹花的一花、半叶、一枝，余地全涂以黑化妆彩料浆，再于枝上划出其余叶的全部轮廓，加篦划纹，枕侧壁绘卷草纹，最后罩透明釉稍干后入窑烧成。枕底无釉，有竖式上荷叶、下荷花楷书“张家枕”三字窑戳。此“张家枕”窑戳与前枕及白地黑花童子钓鱼枕的“张家枕”窑戳字体和窑戳造型细部均不同，虽仍为同一“张家”作坊，但其时代稍晚，应为金代中期以后。（见本书下卷，第三章P384）

这种新的黑花装饰原料，不仅可用来绘画、书写，而且可以用于白地黑绘

划、绿釉黑绘、绿釉黑绘划花装饰的黑彩色料，还可以做白釉黑剔花、绿釉黑剔花的黑彩色料——黑化妆土。

彩釉　磁州窑第一期和第二期前段的器物釉色，以白釉为主，其次是黑釉，包括酱釉、豇豆红釉等黑釉的窑变釉，还有少量的青釉。到第二期青釉瓷渐少，且青瓷装饰趋于简单，到第三期则不见青釉瓷器了。在第二期后段，新出现少量以铜为着色剂、以铅的氧化物做助熔剂的绿、黄等低温釉器。这样不仅使釉在800℃左右的低温下即可烧成绿、黄釉器，并且釉色光亮透明，富有流动感。观台窑第二期发现的绿、黄等低温釉器数量极少。

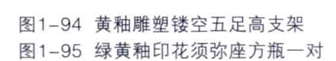
黄釉器物与绿釉器物出现的时代相同，全在第二期后段，但黄釉器物比绿釉器物数量少，其装饰更少，仅发现一残器上有黄釉黑绘装饰。黄釉器物的制作方法与绿釉器物相同，但由烧生的白釉器物改烧黄釉器物的极少，大多是直接在素胎器物上施黄釉二次入窑低温烧成。仅在第二期后段发现少量的黄釉碗、灯等残片，在第三期发现较多。（见《观台磁州窑址》彩版三三：1、2、3为黄釉碗、炉、盏托和熏炉座残片）

如黄釉雕塑镂空五足高支架：圆口折沿下斜，直短领，足为耸肩式内曲连长足，足底部外翻呈脚状，五足间雕镂三角形壶门，足下部各有双道牙板加固。此件烧坏呈半黄、半酱灰色，故废弃，当是支架小瓶等器物的。（图1-94）

黄绿釉　磁州窑黄绿釉器多用在日常用品和陈设器物上。如下述绿黄釉印花须弥座方瓶等器物，以前多称其为“宋三彩”、“素三彩”，而在建筑脊饰上多称其为“黄绿琉璃”瓦饰或“琉璃”瓦。它们多出现于磁州窑第三期，在第二期后段也有极少出现。

如绿黄釉印花须弥座方瓶一对：金代。瓶为绿釉印花，方口，方颈与腹间有一对象鼻形耳，方颈至方瓶底印曲带纹，铺首衔环，鼓腹处印开光折枝荷花，近底饰仰莲瓣纹，须弥座为黄釉。（图1-95）观台窑第三期发现不少这种彩釉瓶残片。

仿定窑器和仿建窑器在磁州窑第二期出现，其胎体薄，制作精，造型、釉色、纹饰与北方的定窑、南方的建窑产品相似，黑釉中有的似黑定，又有的似建


图1-94　黄釉雕塑镂空五足高支架
图1-95　绿黄釉印花须弥座方瓶一对





窑的油滴、兔毫。

仿定窑即文献中所谓之“土定”，与一般磁州窑传统器物相比，胎料虽仍是大青土，但经多次淘澄加工后呈白色，少数微带灰白、土黄色，胎质更为细腻。胎体由于不施白化妆土，故虽同属仿白定器，大多会呈淡雅的青白色，较雅致，还有的呈微带土黄的白色。器型以仿白定碗、折腹盘占绝大多数。仿定器中碗有十余种型式，盘有六种器型式。（见《观台磁州窑址》线图一〇六、一〇七碗，线图一〇八、一〇九盘）仿定盒较多，瓶极少。其次还有少量的仿白定唾盂、盏托、注壶、注碗等器型。（见《观台磁州窑址》，线图一一〇）仿定器均为薄胎，多为小型器物，故无大瓶、大罐、大盆等。

仿定器有白定、紫定、黑定、绿定等品种，其中仿白定碗、盘占仿定器总量的99%以上，其次为白釉盒、唾盂、瓶，其他器型不足1%。仿定瓷器最早出现于第二期前段北宋中期，到第二期后段渐多，第三期金代大量出现。磁州窑观台遗址发掘出土仿定器瓷片共2.36万余片（件），绝大多数是仿白定器，占99%以上。

仿紫定器多为内白外紫色，其器型有小盘、小碟、盖、小碗等，如仿紫定盖、仿紫定碗。（见本书下卷，第四章P044）仿黑定只有少量侈口盏、器盖等，均出现于磁州窑第二期前段。

仿绿定器在磁州窑第二期后段少量出现，第三期较多，但总数量仍极少，出现时代稍晚于仿白定、仿黑定器。仿绿定器的器型很少，有斜壁小碗、器盖等，均与仿白定器型相似，且多是由仿白定器罩绿釉后二次入窑低温烧成，故多内白外绿釉。

仿鲁山窑器 鲁山窑唐代生产花釉腰鼓，磁州窑仿鲁山窑器主要有黑釉白斑腰鼓，在磁州窑第二期的宋代中期地层共发现腰鼓残片不足十片，不能复原，但为几个腰鼓个体残片。腰鼓形状为两端粗圆向中部渐收如管状，在管状正中有“腰接”加固的凸棱纹，整体呈亚腰形。有的腰鼓将白斑直接点施于黑釉上，故出现褐蓝、灰白色斑片；有的是将黑釉刮出圆片，而在胎上施白化妆土与透明釉调和物涂成白釉大圆点；也有的就是素面黑釉腰鼓。瓷腰鼓两端加拴鼓皮，以绳拴于中腰而成。与唐代的羌鼓造型相似。

磁州窑第二期器物与第一期相比，在器物造型和装饰艺术上开始脱离仿名窑产品装饰的阶段，进入创新发展阶段，并逐步形成了磁州窑的白地黑花装饰艺术特色，较为明显地体现了北方宋代民俗文化的特征。到磁州窑第三期金代制瓷技艺有了新的发展，加之北方草原民俗文化的注入，故而出现繁荣鼎盛的局面。

（三）磁州窑第三期器物装饰艺术的发展变化

根据磁州窑的考古调查和考古发掘工作，特别是三次观台窑考古发掘研究结论，磁州窑的第三期金代的器物装饰不仅有十分鲜明的北方宋代民俗文化的特征，而且又有北方草原民俗文化因素的注入，所以磁州窑第三期器物的釉色更加丰富多彩，装饰艺术更加成熟，装饰题材更加广泛，装饰内容及其寓意更加丰富，装饰品种和器物造型更加多样。磁州窑第三期，以观台窑的第三期为代表，发展成为磁州窑的鼎盛黄金时代。随着对滏阳河流域诸窑址的考古调查和考古发掘工作的深入开展，希望早些能在临水窑址及其他窑址发现宋、金时代的地层及其出土磁州窑器物。

磁州窑位于今河北省南部，在金代这里是金朝的“腹地”，由北宋逐渐发展起来的市民阶层，到金代中后期又有了大发展，市井文化亦应运而生，中下层民众生活的用品有了更多方面的需求，市场的需求是对生产的客观推动。但是河北一带缺铜，金廷下诏禁铜，磁州窑第三期大量出现的陈设艺术瓷和宗教用瓷，有不少就是替代原铜器的。第三期各种器物的类别和形式及各种窑具是第一期前段的2.3倍，制瓷枕的大型模范，98%以上是出土于本期，其他如方瓶、器座、支架、各种小器盖、各种花盆模具以及建筑脊饰、瓦饰、动物、人物模具绝大多数也出土于本期。总之，95%以上的模具是出土于本期，第二期和第四期的模具出土，合计也仅占不足5%。大量出现的模范具，为第三期的器物类别和形式及其装饰艺术的发展变化创造了条件。

磁州窑第三期的器物釉色和装饰品种丰富多彩，第二期前段出现的仿定窑器到第三期有了大的增加，仿绿定器与低温绿釉、黄釉器一起在第三期有了发展。红绿彩瓷发现于第三期，这种红与绿彩绘装饰艺术与草原文化有密切的关系。第三期的装饰艺术品种是磁州窑各期中最丰富的，绘制也更精细，图案更精美。第二期出现的白釉黑剔花装饰品种到第三期又有发展，如同一件白釉黑剔花装饰器物上既有剔除花纹以外的黑化妆土，从而凸显黑花，又有剔除花纹以内的黑化妆土，从而呈现黑地白花，使白釉黑剔花装饰品种有了独特的韵味。还有在白色花纹间划以细部纹饰，并在纹饰内填以黑彩料的。

磁州窑白地黑花和白地黑绘划花装饰，第二期出现，到第三期不仅数量增加，而且纹饰图案更加富于变化，绘划技法更加成熟。1987年观台窑考古发掘出土的白地黑花荷口长颈大瓶高近半米，曾用于《观台磁州窑址》封面。出土于第三期的还有白地黑花缠枝芍药纹梅瓶、白地黑花缠枝牡丹纹梅瓶、白地黑花缠枝芍药蝴蝶梅瓶、白地黑花鹭鸶芦草纹八角形枕、白地黑花仙鹤芦草纹椭圆形枕等装饰精美的大型器物。

金代白地黑花器物出土很多，如白地黑花与黑地白花荷花纹豆形枕：枕面黑绘一粗一细边框线，再以细线绘如意头形开光，在开光内先以黑彩勾绘出一朵大荷花，花下一枝大荷叶，而在空白处涂绘黑彩，从而凸显了盛开的白荷花和舒展的大荷叶；枕侧壁四周黑绘卷草纹，抹角处绘柳叶纹；枕底有墨书题记四行“明昌六年四月初八，慈母郭氏亡了……孝男张文……记，孝男张……”明昌是金章宗完颜璟的年号，明昌六年即公元1195年。（见本书下卷，第三章P123）

另有一件白釉划花“明昌六年”出檐长方形枕：磁县都党乡冶子村出土。枕面篦划长方形边框线两道，内划折枝牡丹花，空白处以篦形器划短线地纹。枕面出短檐，枕四侧壁为素面，后壁有一小气孔，底无釉有墨书题记“明昌六年六月二十日……”不甚清晰。明昌六年即公元1195年，枕底还有横式长方框楷书“张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P178）

白地黑花书“泰和元年”款《双鸭戏水图》豆形枕：日本东京静嘉堂文库美术馆存。枕面抹角处有波浪式柳叶纹，其内有一细一粗椭圆形边框线和一如意头形细线，内绘岸边芦草双鸭，前鸭刚登岸边正回首而望，后鸭正加紧游来，一幅大自然美好的图景。枕底无釉，有墨书行楷6行，每行字数不等：“枕儿里水儿，胡大哥儿胡大嫂，价钱四十省谨记。泰和元年六月十九日置并亚。奴口没道好枕儿娇儿也没，胡钲饼家记亚。鸳鸯戏水鸭儿。”泰和元年是金章宗完颜璟

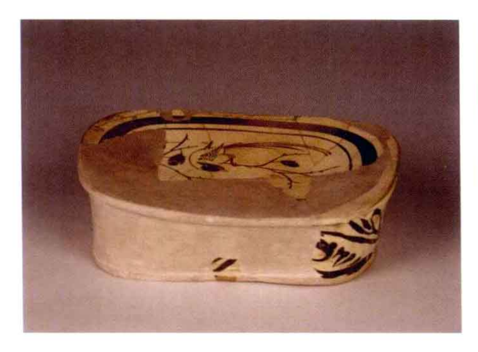





图1-96 白地黑花长尾鸟“大定二年”豆形枕

第三个年号的第一年，即公元1201年。胡大哥、胡大嫂的胡钲饼家当是如宋武大郎挑担卖的炊饼。胡家花钱四十买到此枕，即四十铜钱。此枕的造型、纹饰，特别是墨书题记，是研究磁州窑瓷枕分期的珍贵资料，又为金代物价提供了信息。（见本书下卷，第三章P389）

白地黑花长尾鸟“大定二年”豆形枕：磁县观台村西金墓出土。残枕面上一粗一细两道边框线，边框线内黑绘秋枝上栖一只长尾鸟，鸟做回头关注状；枕侧壁四周黑绘卷草纹；残底修复可见墨书残存“……大定二年十……”及“张家枕”窑戳的残边线和底部荷花。（图1-96）

白釉黑绘划花海兽衔鱼豆形枕：河北省大名县水渠工地出土。枕面周边抹角处绘波浪式柳枝叶纹，枕面细、粗边框线内先涂满黑彩，再以硬笔划出波涛中一只海兽，其口衔一条大鱼；枕侧壁四周黑绘卷草纹；枕底有墨书四行：“大定伍年四月十三日，买到枕子一个，坚考至记口。”金大定五年即公元1165年。（见本书下卷，第三章P146）

白地黑花书联句如意头形枕：河北省文物保护中心存。枕面有粗、细四道如意头形边线，内有行书四行：“鼓任严更三唱鸡，楼前天淡月低西。”诗文书写遒劲、潇洒。（见本书下卷，第三章P399）

白地黑花《公鸡啄虫图》八角形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。枕面粗、细八角形边框线内绘一只大公鸡，正注视着草丛中的小虫。斗鸡的长颈、高腿、大爪颇有唐代名斗鸡“高冠、昂尾、铁钜”的雄姿。枕侧壁四周素面；枕底无釉，以“斑花”料写一“心”字，有竖式上荷叶、下荷花“张家造”窑戳，文字不清。唐宋以来，民间有清明节斗鸡的习俗。陈鸿《东城老父传》记唐玄宗在藩邸时，乐民间清明节斗鸡戏。及即位，治鸡坊于两宫间。索长安雄鸡金毫铁钜高冠昂尾千数，养于鸡坊。（见本书下卷，第三章P386上）

白地黑花书“宜男小枕”八角形枕：北京故宫博物院存。枕面出檐，有粗、细八角形边框线，边框线内竖书行楷“宜男小枕”四字；枕四侧壁素面无纹饰；枕底无釉，有竖式单线框“张家造”窑戳。上述两件枕的时代基本相同，为观台窑第三期金代。

我国民间风俗以生男孩儿为喜，《新唐书》卷三十四《五行志》中记载：“韦后妹尝为豹头枕以辟邪，白泽枕以辟魅，伏熊枕以宜男亦服妖也。”这种辟邪、辟魅、伏妖、宜男的兽枕，即民间传说的虎、豹、狮等瑞兽在瓷枕上的形象。宋、金时将 “宜男”的民间习俗直接书写在白地黑花八角形枕上。这也是市井文化的需求。

白地黑花《松鸟图》如意头形枕：1960年磁县都党乡冶子村金墓出土。现存

河北省文物研究所。枕面周边粗、细三道如意头形边框线内绘一只小鸟栖落于松枝上，画面简洁明快，富于大自然情趣；枕侧壁绘一周卷草纹。底面无釉，有竖式边框线上荷叶、下荷花阳文“张家造”窑戳。（见《文物春秋》2002年第3期刘超英等论文图17）。

白地黑花鹭鸶纹八角形枕：北京故宫博物院存。枕面和底均出檐。枕面黑绘八角形边框线，边框线内绘一只鹭鸶鸟飞翔在高空；枕侧壁四周为素面；底无釉，有“张家造”窑戳。造型、釉色、窑戳、时代均与上枕相同。（图1-97）

白地黑花篆书〔人月圆〕词长方形枕：磁县时村营乡牛尾岗村出土。枕面锦地开光内篆书九行，满行六字，末行仅三字〔人月圆〕：

南朝千古伤心事，犹唱后庭花。旧时王谢，堂前燕子，飞向谁家。

恍然如（一）梦，仙肌胜雪，云（宫）髻堆鸦，江州司马，清（青）衫泪湿，同是天涯。

此词是北宋末年宰相吴栻之子、大书法家米芾之婿吴激出使金国时所作。枕内侧壁绘墨竹，枕外侧壁绘折枝菊花，枕底有与前枕相同的“张家造”窑戳。当是漳河流域同一时代同一张家作坊所产。（见本书下卷，第三章P273）

白地黑花篆书〔月中仙〕词长方形枕：金代。广州西汉南越王墓博物馆存。枕内侧壁绘墨竹一丛，外侧壁绘折枝牡丹；枕两端绘花草纹；枕底有“张家造”窑戳，其中“张”字不甚清晰；枕面边框线外锦地，开光内篆书十三行，满行八字，末行仅书“词寄月中仙”五字：

独倚危楼，向春来玩，赏山市晴岚，青红挥绿。

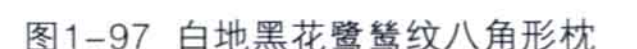
见樵人相呼，独木桥边，渡口渔村落照。

乍雨过，西山畔轩，远浦帆归岸。

羌笛数声，幽韵孤峰伴。

摇（遥）指酒旗高悬，望滩头隐隐，平沙落雁。

潇湘夜雨，打松霜惊。山僧归禅，洞庭秋月圆。


图1-97 白地黑花鹭鸶纹八角形枕



听堂（烟）寺晚钟，声潜远，暮雪江天。

景堪图画，入屏仗（帐）看。

此词通过独倚危楼赏景，将“潇湘八景”嵌入词中。词的上阕嵌入《潇湘八景》之三景：《山市晴岚》、《 渔村夕照》、《远浦归帆》，下阕嵌入五景：《平沙落雁》、《潇湘夜雨》、《洞庭秋月》、《烟寺晚钟》、《江天暮雪》。《潇湘八景》的“潇湘”是潇水、湘江的合称，汇流于湖南零陵。因其自然风景十分优美，故深得书画家欣赏，于是宋人宋迪绘了大量的潇水、湘江的山水画，其中最美的是这八幅山水美景画。后北宋书画家米芾看到十分欣赏，乘兴为八幅画作诗题跋，定名为《潇湘八景》。宋嘉祐年间，当地又于长沙湘江大桥附近修了“八景台”，将宋迪的画和米芾的诗展示其上，供人观赏。南宋皇帝宁宗赵扩看到《潇湘八景》诗画，乘兴丹笔御书《潇湘八景》组诗，使《潇湘八景》声名大噪，于是各地把本地的山水、名胜也纷纷冠名为“某地八景”、“ 某地十景”，蔚然成风。磁州窑匠师们看到社会文人争颂《潇湘八景》，也在自己生产的瓷器上书写或绘画《潇湘八景》，以适应当时人们的需求。从金代开始，到元代盛行。常见书写《潇湘八景》诗文的器物有长方形枕、四系瓶等。（见本书下卷，第三章P410）

白地黑花《羲之爱鹅图》长方形枕：日本东京国立博物馆存。枕面绘四道长方形边框线，在第一道和第二道线之间夹一道绳纹，线框内两端饰地纹，四角各有一花朵，枕面中部饰如意头形开光线，开光线内绘一幅山水画，空中有云上三山峰，当是诗句“三山半露青天外”的意境，岸边树前巨石上坐一长者在抚琴，旁边有琴童侍立，河水中双鹅回首望岸边长者；前侧壁亦绘“三山半露青天外”画面；两端绘对蒂荷花朵；底有竖式上荷叶、下荷花“张家造”窑戳，“张家造”三字为阴文。（见本书下卷，第三章P407）

白地黑花《山水村野图》长方形枕：日本大阪市立美术馆存。枕面绘四道长方形边框线，第一道和第二道线之间夹一道绳纹，枕面中部饰如意头形开光线，开光线内绘一幅山水画，空中左右各有一处云上三山峰，亦是诗文“三山半露青天外”的意境，右边岸上有一组建筑及童子、小狗，对岸有二人向这边呼叫；枕前侧壁亦为山水画，左边山树间有一组建筑，岸边二人向渡口老艄公呼叫，小舟已开动；枕后侧壁绘凤凰纹；枕底窑戳与前二枕相同，文字为阴文“张家造”。时代为元代。（见本书下卷，第三章P409）

这种枕均以绘山水画为主题，中国的传统水墨画有人物科、山水科、花鸟科，人物科多绘人物历史故事；山水科画中以山水为主，亦有建筑和人物；花鸟科亦包括花、鸟、虫、鱼及珍禽、瑞兽、树木等。

白地黑花直壁筒形罐、白地黑花蝶纹直壁筒形罐以及白地黑花花卉纹大、小梅瓶等器物，在本期十分流行。

如白地黑绘划云鹤纹荷塘小梅瓶腹部残片：出土于1987年观台窑第三期金代层。这种黑绘划装饰工艺是在施过白化妆土的胎上，先以粗毛笔蘸“斑花石”料浆绘出黑荷叶和飞翔的黑仙鹤（或黑天鹅）及云朵等花纹，稍干后以“硬笔”划出大荷叶的叶脉及仙鹤的羽毛，顿使其生动地活现于天上和水面中。（见前图1－33①）。

白地黑花划花卉蝴蝶纹矮腹瓶：1960年观台西窑址发掘出土。河北省文物保

护中心存。唇口，短颈，溜肩，鼓腹，下腹急收，隐圈足。肩腹部黑绘折枝芍药花及折枝草叶纹，花草间有小蝶上下飞舞，下腹一黑弦纹下为菊瓣纹。（见本书下卷，第三章P324下）

白地黑花划牡丹蝴蝶纹矮腹瓶：宋末，日本静冈MOA美术馆存。小盘口，短颈，圆肩，球腹，下腹微收，隐圈足。从肩至下腹绘划折枝牡丹，因白地黑花后加尖状"硬笔"一划，使牡丹的叶和花更生动，特别是花朵出现复瓣，两只上下飞舞的小蝶出现花翅。（见本书下卷，第三章P324上）

白地黑花划牡丹蝴蝶纹矮腹瓶：河北省沧县崔尔庄朱家运粮河出土。河北省沧县文物保管所存。卷沿，小口，短颈，圆肩，球腹，隐圈足。白地黑绘划折枝牡丹花，花间飞舞长须双蝶。此瓶的造型与观台窑第二期后段出土的素面矮腹瓶相同，时代大体在宋末。（见本书下卷，第三章P325）

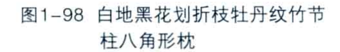
白地黑花划鱼藻纹深腹钵：宋代末期至金初。日本东京出光美术馆存。钵腹部黑绘游鱼和水藻后，再以尖状"硬笔"划出水草叶和鱼鳞，以篦形器划出鱼鳍和鱼尾，使游鱼和水藻更加生动。（见本书下卷，第三章P318）

白地黑花划双鲇鱼藻纹叶形枕：宋代末期。日本奈良大和文华馆存。白地黑绘划纹饰，沿叶形枕面边绘划一道黑宽带，内先绘两条大头鲇鱼和水藻，再以尖状"硬笔"划出鱼的口、鼻、眼等部位，而鱼鳍、尾等处加篦纹，顿使游鱼生动。民间习俗鱼与余同音，故此纹饰有"年（鲇）年有余（鱼）"的吉祥寓意。其时代为宋末期至金初。（见本书下卷，第三章P372上）

白地黑花划花装饰工艺在喇叭口长颈小瓶上，花纹大多为折枝牡丹，先以毛笔黑绘出折枝牡丹，然后以尖状"硬笔"划出叶脉和花瓣，使纹饰更加生动和富有活力。

如白地黑花划折枝牡丹纹竹节柱八角形枕：北京故宫博物院存。枕呈八角形，枕面、底出檐，枕侧于棱角处有八根竹节柱。枕面绘划八角形边框线，边框线内绘折枝牡丹一枝，并划出花叶上筋脉；枕侧壁四周素面；枕底无釉，有窑干裂现象。这种装饰出现于观台窑第二期后段，流行于金代，结合造型和四壁素面等因素来看，此枕应为宋末期。（图1-98）

黑釉器　磁州窑第三期的黑釉器比第二期不仅数量上略有增加，在装饰品种方面也有发展。黑釉器有"窑分五色"的说法，同一批黑釉器入窑后因置放的位


图1-98　白地黑花划折枝牡丹纹竹节柱八角形枕

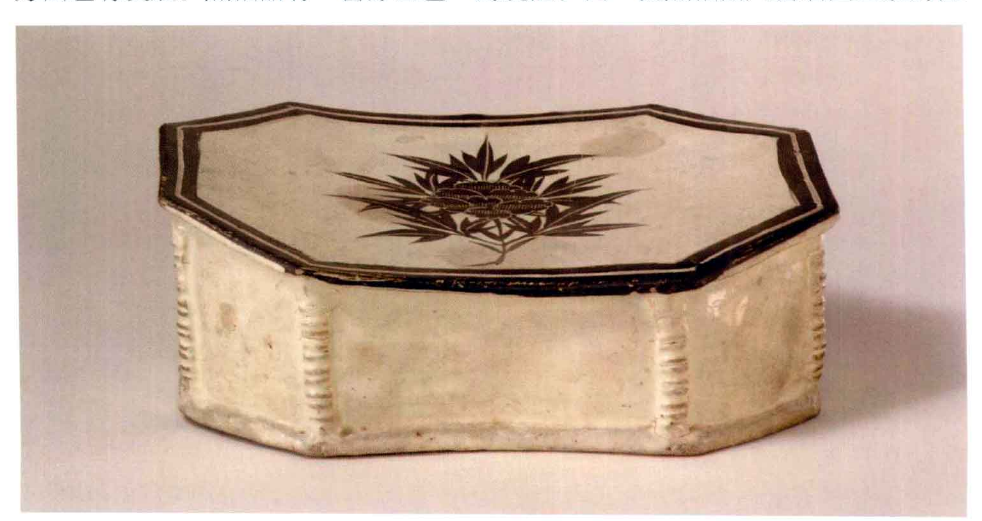





图1-99 绿釉大盆

置不同，有的火候正好，有的欠火，有的又因升温的时间不同等原因，出窑时有的又黑又光亮、有的似酱色、有的又似豇豆红色。早期有双耳葫芦瓶、瓜棱罐等器物。到第三期出现黑釉“凸线纹”，有的称“粉线纹”，如黑釉凸线纹小梅瓶、黑釉双耳凸线纹罐和黑釉双耳凸线纹大罐。制作方法为先在内外满施护胎釉并以漏粉条的办法施白色浓料，其外再满施黑釉，入窑高温烧成。有的施双凸线纹，有的施三条或四条凸线纹，有的器身施满凸线纹。

低温釉瓷器 磁州窑除高温白釉、黑釉外，低温釉瓷器均为彩釉瓷，如绿釉器、黄釉器和以绿釉为主的三彩器、红绿彩瓷、翠蓝釉器等。其中绿釉器、黄釉器在第二期已出现，数量很少，第三期最多，到第四期黄釉、绿釉数量大减。

如绿釉大盆：观台窑金代层出土。敞口折沿，斜直壁，下腹微收，隐圈足。因大盆上腹部施过白化妆土，故釉色呈翠绿色；下腹部未施白化妆土，绿釉绿色不正，有的泛灰绿色这是观台窑第三次考古发掘出土的最大的绿釉盆，还出土不少中小型绿釉盆的残片。（图1-99）

绿釉器、黄釉器及以绿黄釉为主的三彩器在第三期出土的数量占观台窑出土全部绿、黄釉器的90%以上。器型以瓶、罐、炉等陈设器为主，还有枕、花盆、大盆及建筑脊饰、瓦饰等。有标本如绿釉喇叭口长颈大瓶残件、绿釉白剔花梅瓶肩上至口沿残件、绿釉白剔直壁筒形罐残件、绿黄釉印花须弥座方瓶残件、绿釉黑绘瓶残片和绿釉黑绘童子拍鼓纹叶形枕残件出土。

如绿釉剔缠枝牡丹纹豆形枕：磁县冶子村1960年宋代墓出土。河北省博物馆存。沿豆形枕面划两组各三道弦纹，其间剔水波卷纹，第二道弦纹内剔菱形开光，开光内剔菱形缠枝牡丹花，侧壁四周素面。这种造型和剔成菱形的纹饰与观台窑第二期出土的白釉剔缠枝栀子花纹豆形枕的造型、纹饰相近。

黄绿釉卧狮枕：1954年邢台市出土。河北省博物馆存。一只雄狮静卧于束腰长板上，两前爪置于头下，狮尾和鬃毛施黄釉，从臀至头上有一凹形长椭圆鞍，余部施绿釉。观台窑第三次考古发掘金代层曾出土过造型与此枕相近的素胎卧狮枕，时代应相同或相近。

绿釉黑花书联句如意头形枕：河北省文物保护中心存。1954年邢台曹演庄村

金代墓出土。枕面绘粗、细共五道如意头形边框线，边框线内书行楷四行："水风轻蘋花渐老，月露冷梧叶飘黄。"枕侧壁四周黑绘卷草纹，枕绿釉由于烧生而脱色。底有横式无线框"张家造"窑戳。时代为观台窑第三期的金中期。（见本书下卷，第三章P398）同墓出土的宋代铜币有"淳化元宝"、"天禧通宝"、"元丰通宝"及金代的"正隆通宝"。（公元1157年海陵王时铸）

红绿彩瓷　出现于观台窑第三期。在磁州窑17处窑场遗址中，以临水窑址出土红绿彩瓷片最多、器型品种最多、器型形体最高大。

如红绿彩持莲童子立像：天津市艺术博物馆存。红绿彩童子双手持莲，面部丰满，发髻饰黑彩，梳黑彩冲天髻和两侧垂髻并束红色绳带，髻间施以浅绿彩，身着红地黄彩的衬衣，腰系短围裙，赤足立于绿彩仰莲蓬、白釉束腰六边形台上。造型生动，色彩绚丽，颇具民间雕塑和色彩风格。（见本书下卷，第三章P350）

红绿彩童子残件：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。仅残存腰部以下部位，童子的红彩在背后，前身绿彩较多，着绿彩裙带，身披带黄花的披肩，赤足立于仰莲蓬之上，其下为黑彩六足台，双手似持莲。其站立姿势和腿的造型及衣饰，与前天津市艺术博物馆存红绿彩持莲童子立像十分相似，均应是临水窑的产品。（图1-100）

在配合临水商业大楼基建工程中，仅发掘临水窑遗址的西南角，其中金代地层中出土不少造型和彩绘均十分精美的红绿彩瓷片，除可证明临水古地道填土中出土的红绿彩佛、菩萨瓷造像和上述泰和二年墓出土的五件红绿彩童子小俑是临水窑当地所产外，天津市艺术博物馆存红绿彩持莲童子立像亦是临水窑的产品。

在观台窑三次考古发掘中发现有红绿彩瓷，观台窑第一、二次考古发掘出土有红绿彩"仕女"和"小瓷人"、"摩睺罗"，观台窑第三次考古发掘亦出土有红绿彩残片等。

图1-100　红绿彩童子残件



红绿彩倚坐仕女像：河北省文物研究所存。1960年观台窑第二次考古发掘出土。倚坐红绿彩仕女外着红长衫，沿绿边，内着白长衫，发式为后高髻，头发、眉、眼施黑彩，为仕女形象，倚坐于瓷绣墩上。（见本书下卷，第三章P351）

红绿彩捧盒侍女立像：河北省文物研究所存。1960年观台窑第二次考古发掘出土。头发为平梳发式，头发、眉、眼施黑彩，亦着绿边白红色长衫，双手捧物似盒，盒下有一黄彩包托衬布，恭敬地待立。（见本书下卷，第三章P352）

红绿彩官人作揖像：1973年河北省邯郸市峰峰矿区临水汽车队工地出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。头戴花顶黑宽沿帽，身着宽交领红彩黄花长斗篷，眉眼、八字胡须等已施黑彩，双手抱拳拱手施礼。是临水窑所产。（见本书下卷，第三章P085）

观台窑第三次考古发掘出土的红绿彩小俑和带红线黄点的器盖全出于第三期金代层，（见前图1-43)但从观台窑的前后三次发掘出土的红绿彩"仕女"和"小瓷人"等瓷像造型、画风及彩绘装饰水平来看，均不如临水窑的水平高。

白釉红绿彩瓷装饰是磁州窑创烧的一种釉上彩绘装饰，使磁州窑装饰又增加了新的艳丽的品种，逐步代替了一部分刻、划、印花等胎和釉的装饰工艺。白釉红绿彩瓷的特点是艳而不噪，丽而不俗，清新悦目，对比强烈，并且是先在釉下经高温烧成后，又在釉上绘红、绿彩二次入窑低温烧成。故这种工艺为后代的五

彩瓷、青花斗彩瓷开了釉上彩绘工艺的先河。

低温黄绿彩釉瓷器和白釉红绿彩瓷在窑遗址中发现甚少，主要是低温黄绿釉彩瓷和白釉红绿彩瓷先经高温烧成半成品——素胎器和白釉器，出窑后将素胎器和白釉器中的残、次品初选后排除掉，然后才施彩釉或彩绘，再第二次入低温窑（亦称“烤花窑”）烧成黄绿釉瓷和白釉红绿彩瓷成品。但在窑址同层出土这种低温彩釉瓷半成品的残次品——素胎器和白釉器的数量和品种却是很多。

素胎器 观台窑的素胎器是其低温彩釉器的半成品，第三期的素胎器出土数量最大，占观台窑素胎器总量的95%以上，其余多数为第二期，第四期数量很少。二期出土过素胎带弦纹的“扑满”以及几片龟背纹、双鱼纹、开光钱纹等小枕残片，其胎为灰白、灰褐、黄色，质细坚致，表面光洁，其中有些当是不施釉的成品如“扑满”等。而观台窑第一期曾出土二件素胎划花罐，则是不施釉的成品，它与低温釉半成品素胎器不同。

观台窑第三期素胎器的纹饰与同期的低温彩釉器和白釉器上流行的纹饰完全相同，故这些众多造型的素胎器及其上十分丰富的装饰纹样，为观台窑又增加了很多新的器物造型和纹饰，其中以枕、花瓶、花盆、熏炉等器物上的纹饰最为丰富。

观台窑址发掘出土素胎枕的型式达20余种，还出土了珍贵的各种枕模范。素胎枕除各种造型的卧虎枕、卧狮枕外，还有卧人托叶形枕等。

如素胎黑彩卧童枕：台座上一侧卧童子，双手执一上连枕面的大叶柄。其眉眼及发髻已施黑彩，待施黄绿釉后，此黑彩则在彩釉之下。（见本书下卷，第三章P179）

素胎卧狮枕：组合模制。狮子静卧于椭圆形台座上，头向前稍高，蜷尾置于身侧，狮腰身微凹并着花边鞍，以其为枕面。因残，由头前身和后身对合而成。有的白卧狮枕印缠枝牡丹纹鞍。（图1-101①）

素胎卧狮驮叶枕：卧狮为模印制。一只雄狮安静地卧于长方台形上，狮背驮叶形枕面，枕面残半。（图1-101②）

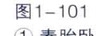




图1-101
① 素胎卧狮枕
② 素胎卧狮驮叶枕





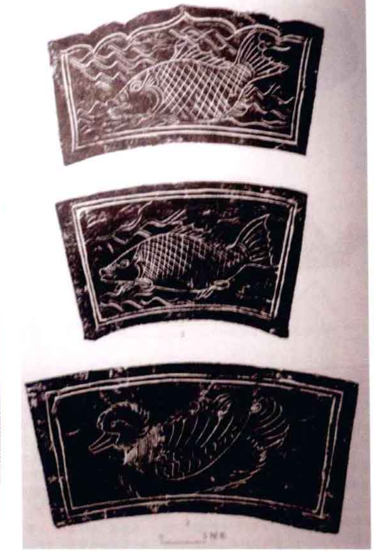




图1-102
① 素胎划游鸳鸯纹弧边长方形枕
② 素胎划游鱼纹弧边长方形枕
③ 素胎划游鸳鸯纹、游鱼纹三件枕拓片

素胎鱼纹扇形枕：磁县都党乡冶子村金墓出土。枕面划单边如意头形边框线，边框线内划一条游鱼及简笔的水波纹，寓意吉庆有余（鱼），枕前侧壁模印缠枝花“奔狮双星”纹，枕面上滴有四道同窑的黑釉或是“窑汗”。（见本书下卷，第三章P147）

素胎划游鸳鸯纹弧边长方形枕：金代。弧边长方形枕面划双边框线，边框线内划一只游鸳鸯，枕侧壁四周为素面。（图1-102①）

素胎划游鱼纹弧边长方形枕：金代。枕面划双边框线，边框线内划一条游鱼和水波纹，枕侧壁四周为素面。（图1-102②）

素胎划游鱼纹、鸳鸯纹枕拓片，这种素胎枕面不论鱼纹还是鸳鸯纹，均划得十分生动、自由潇洒。（图1-102③）

素胎各种造型的卧狮枕、卧虎枕很多，有的雄狮张大口似怒吼、有的安详静卧，但多为残片。它是彩釉枕的半成品，其造型和纹饰均与白釉和彩釉卧狮枕、卧虎枕相同。各种形式的素胎枕上的纹饰不仅有同期白釉器上流行的各种缠枝花纹、折枝花纹，又在缠枝花纹中新添加了动物、昆虫、人物等纹饰，还有曲带纹、水波纹、鱼藻纹、卷草纹、仙鹤、假山、芭蕉、游鹅莲塘、凤鸟、小兔、各式兽面纹、仰覆莲纹、奔鹿、奔虎纹、牡丹花纹、鸳鸯纹、划鱼纹等。

如素胎束腰印花小枕、元宝形枕，观台窑第二期出现，到第三期流行，其纹饰有龟背纹、菱形纹等。如在观台窑第二期出土的小枕残片，束腰形各面印龟背纹。

素胎印龟背纹束腰小枕：北京故宫博物院存。束腰形，束腰面模印龟背纹，两端印锦地纹，一端有三枚支烧痕点。（图1-103①）以上两件枕是黄绿釉素三彩的半成品素胎器，表面有一层似黄褐釉状“窑汗”，实仍为素胎枕。天津博物馆收藏枕的造型、纹饰、大小与北京故宫博物院存素胎印龟背纹束腰小枕完全相同，与观台窑发掘出土的素胎印龟背纹束腰小枕残片也相同。

素胎束腰印花小枕纹饰和模范。1.观台窑第二期发现素胎束腰印花小枕残片的纹饰拓片，有龟背纹、钱纹、十字对叶锦地纹、卷草纹等。2.观台窑第三期发现印鱼纹的模具残片，端边有半圆形开光，开光内为鱼纹，开光外为十字对叶锦

地纹，又似钱纹。（图1-103②右上角图）3.观台窑第三期还发现印菱形小花枕母范残片，正面雕满菱形小开光，开光内为单小花或双小花，背面是随手划的花草叶纹。（图1-103②右下角图）

素胎花瓶、各式熏炉、大小花盆：大部分花盆和花瓶上的纹饰十分生动，多是四壁模印设计巧妙又规整的牡丹、莲塘等花纹，少数为划自由潇洒的牡丹花纹等。其模印纹样有开光折枝花纹、开光缠枝花纹、缠枝牡丹纹、卷草纹、折枝花纹、仙鹤芭蕉假山纹、兽面纹、游鹅荷塘纹和束莲纹。

如素胎印荷塘纹小方花盆，仅存一侧壁残片印束莲纹，是观台窑考古发掘出土的最小的方花盆。（图1-104①）

素胎划缠枝牡丹花大花盆一壁残片：方凸唇，深腹，大平底。壁部划有十分舒展、流畅的缠枝牡丹花。是观台窑发掘出土的最大的花盆。（图1-104②）

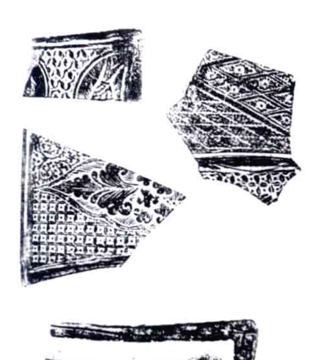
素胎模印花瓶的造型有方形、圆形、六角形等。因胎较薄，故多为残片、残件，有象鼻耳的或贴印铺首衔环的，一般残高近20厘米。其纹饰均为模印而成，有曲带纹、卷草纹、雷纹、仰莲纹、菱形开光凤鸟、开光玉兔、束莲纹等，均为彩釉器的半成品。（图1-105）

素胎镂孔缠枝纹熏炉，观台窑金代层发掘出土多件。左大：方唇直口，直壁扁腹，腹镂孔缠枝蔓草纹；右小： 方唇直口，直壁扁腹，腹镂孔缠枝大叶纹。大炉熏盖均为碎片，颇难复原。这种熏炉为彩釉熏炉的半成品。（图1-106）

图1-103①	图1-103②
图1-104①、②	图1-105

图1-103
① 素胎印龟背纹束腰小枕
② 素胎印鱼纹、钱纹、菱形小花等束腰小枕纹饰
图1-104
① 素胎印荷塘纹小方花盆纹饰拓片
② 素胎划缠枝牡丹花大花盆纹饰拓片
图1-105 素胎模印花瓶纹饰拓片





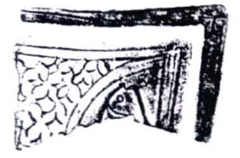










图1-106 素胎镂孔缠枝纹熏炉



在素胎脊饰、瓦饰类中新增加了动物、人物、神兽等多种造型，如伽棱频迦、摩竭、海狮、蹲狮、龙纹、凤纹、力士、骑马武士、侏儒等。当是黄绿琉璃釉脊、瓦饰的半成品，造型生动、种类繁多。如素胎伽棱频迦脊饰：金代层出土。颈以上残失，袒胸，戴项链，站立式，着长衫，衫下做成瓦上套筒，双手捧供盘，盘上物失，背有双翅，是伽棱频迦妙音菩萨的另一种姿势。还发现很多素胎菩萨、天王、力士、罗汉等身体和头部残件。

素胎蹲狮脊饰模范：狮蹲坐于筒形台座上，瞠目前视，龇牙，眼珠和鼻尖施黑彩，脑后披卷毛鬃，尾横卷。（见本书下卷，第三章P089）

素胎摩竭脊饰：摩竭首前瞻，犬齿突出，为鲤鱼身，身上布满鱼鳞片，背有双翼，腹下有一粗柱与两前爪固定于筒瓦之上，故身呈倒立状。这种源自印度的摩竭已成中国化的形象，应有防火的寓意。（见本书下卷，第三章P086）

素胎倒立海狮脊饰：闭嘴，犬齿突出，瞠目前视，两前爪撑于筒瓦上，两后腿向上，为增加稳定性在腹下加一根粗支柱以撑住倒立的身体，鼻尖和双眼珠施黑彩，待施彩釉后则黑彩更加凸显。海狮瓦饰立于建筑垂脊、戗脊的筒瓦上，应为佛教和防火的寓意。（见本书下卷，第三章P087）

各种素胎武士有蹲坐的、有顶物的、有骑马的，还有侏儒的等等，均出土于金代层。如素胎蹲坐武士脊饰：是垂脊的瓦饰。武士横坐在筒瓦上，束发和眼珠均施黑彩，赤膊，仅腰间围"抱肚"，右手握拳，左臂上举，左手残失，似在拉弓。（见本书下卷，第三章P096）

素胎武士脊饰：亦为垂脊的瓦饰。以蹲坐式顺坐于筒瓦上（瓦失），两手臂拄于两膝盖上，上身赤膊，腰间围"抱肚"，下着裤，眼和发施黑彩，头顶之物残失。同层还出土有武士的模具。（见本书下卷，第三章P094）

素胎蹲坐力士脊饰：是垂脊的瓦饰。顺坐于筒瓦之上，立眉睁目，咧嘴，肌肉臃肿，袒上身，下着裤，头顶物残失。（见本书下卷，第三章P095）

素胎骑马武士脊饰：武士腰以上残失，腰部以下骑在鞍马上，牛耳尖刀挂腰

间，马站于筒瓦之上，鞍带等施黑彩。

另外还发现大、小龙角，长66.5厘米~35厘米，角弯如新月，底部有插柄，有的上面刻有数字，有的基部塑有乳突，有的似皮毛套状。还有龙、凤吻残件和龙纹瓦当及其残模具。

以上多种造型、纹饰的素胎器，素烧出窑后，初选不合格便废弃，而将合格者施以黄、绿等釉料浆，再二次入窑低温烧成。它们有日常生活用品、陈设用品、宗教用具和大量的建筑脊饰、瓦饰。

模范具 1987年观台窑第三次考古发掘出土了大量的各种母范、模范，共223件（片）。其中母范13件（片），完整或可复原的8件。模范即俗称之“模子”，出土210件（片），可复原48件，完整者18件。用于生产、生活用具和低温的陈设器物、宗教用器、建筑脊饰、建筑瓦饰以及少量的异形白釉、黑釉器。观台窑第三次考古发掘出土的母范和模具，数量多、器型大、型式品种丰富、形态各异、功能齐全，是历次观台窑考古发掘之最。有的是模印器耳等小件模具，有的器型很大，有的是两件组成合范印模，亦有多件组成合范印模。

母范意为“模范之母”，用其印制出模范，即“模子”，再用模子去印制出器物胎体及其纹饰。其中绝大多数出土于第三期，约占出土模范具总数的90%以上，第二期和第四期均很少，合计不足10%，第一期虽未发现模具，但出土有黑釉瓷塑模制狮子残件。

如菩萨头母范：金代。面相丰腴圆润，高鼻梁，小嘴，凤眼，头戴花蔓冠，梳包发髻，额与耳后露发。颈部做成不规则圆柱形。整器为实心体，是精心雕镂而成。胎黄灰色，细密而坚硬。（见本书下卷，第三章P098）

蹲狮母范：为观台窑第三次考古发掘中唯一出土于第二期的母范。北宋中期。整器为实心体，胎白而坚密。从残存的半条前腿可知是蹲坐式，后半身残失，狮脑后披卷鬃，怒目张口似吼叫，露牙和舌，颈部宽带系一小铃。（见本书下卷，第三章P090）

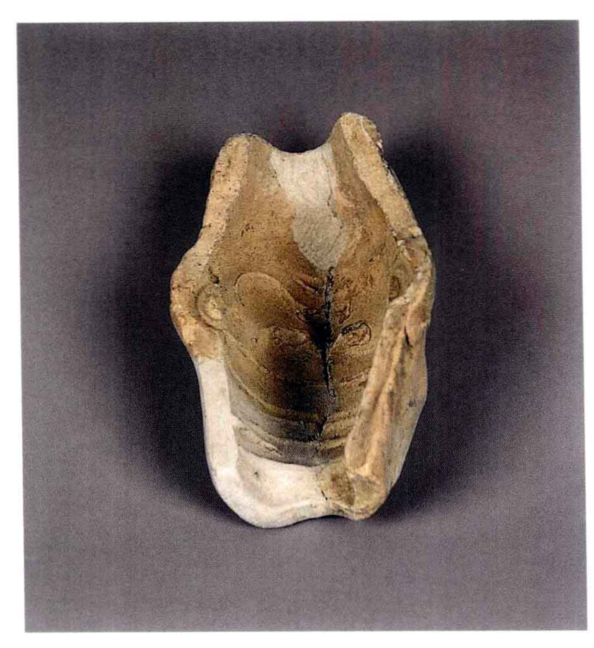
荷塘花盆母范：梯形。是白釉花盆和素胎小花盆的侧壁母范。纹饰为盛开的荷花及荷叶。（见本书下卷，第三章P107）

模范有枕模、人物模、菩萨模、建筑脊饰模、建筑瓦饰模，还有羽翅附件模、生活用具盘模、瓶模等，其中以枕“模子”数量最多，共有九型枕模范完整或较完整，另六型多残。详见1987年观台窑考古发掘报告。其中较好的有以下几种：

婴戏牡丹纹长方形枕模范：金代。枕前侧壁纹饰模范。中部为婴戏荷塘纹，荷塘中有两个赤身胖婴在嬉戏，婴儿蜷腿仰卧于缠枝莲花之中，一手抓住花枝，一足向上蹬，另一足向下蹬。纹饰设计巧妙，造型生动，为民间所喜闻乐见，颇具浓郁的生活情趣，当是一件充满民俗情趣的精品。（见本书下卷，第三章P105上）另一件婴戏牡丹纹枕模范：枕模范为婴戏纹，有三朵盛开的大牡丹花，左侧第一与第二花头之间，有一赤身婴儿张开双臂搂住两花之茎，十分生动。据其残缺部位看，可能还有一朵牡丹花和一婴儿。还有一件缠枝纹枕模范，中残一小块，纹饰为卷草纹。

侧卧童枕模范：金代。男童前半身模范。童子侧卧蜷腿，头梳“鹁角”，身披缨络，手抱支撑枕面的台柱。

图1-107　胡人头模



鸳鸯戏水小枕模范：金代。头顶稍残。一只游于水上的鸳鸯枕模范，背部留有圆管孔，是安枕面之用。当是鸳鸯托叶形枕的下部半模范。（见本书下卷，第三章P100下）

人物、菩萨模及人背面纹饰模多件，不仅有中原面相的人物，还有胡人头形象模具。如胡人头模：高鼻深目，颊部有络腮胡子，头戴螺旋形似维族的高巾子。（图1-107）

抱婴妇女模范：金代。面部丰腴，微带幸福的笑容，身着长袍束带，怀抱婴儿，两条小腿被放在母亲束袍之中，母亲双手紧紧搂住婴儿的腰部，婴儿的小臂外露，仰望低头注视的母亲。模范表现的正是一对母子目光交会的一刹那的深爱之情，被匠师捕捉到并塑造在自己的作品之上，设计精妙、造型生动，匠心独运，是一件极为珍贵的民俗艺术品。它不仅生动地表现了母子深情，而且具体地反映了金代北方农村的民俗文化，在20世纪四五十年代的北方农村，仍可见这种着长袍束带抱婴儿的妇女。

菩萨模范：金代。头戴莲花高冠，梳高包髻，面部丰腴，柳眉凤目，颔下刻有三道褶纹。（见本书下卷，第三章P100上）

素胎黑彩菩萨头像：头戴花蔓冠，梳包髻，丰面，高鼻，眉清目秀，额部“白毫”挖成小圆坑，眼珠与头发已施黑彩。高温烧成，颈部有孔，当是与菩萨身分制后安插于菩萨身上而成。（见本书下卷，第三章P099）

在众多模范中，陈设器物、宗教用具、建筑脊饰、建筑瓦饰等模范，数量多、型式多，品种极为丰富。多数为前、后两件模子组合成型，大型或造型复杂的器物，则由多件模子组合印成。

“龟鹤齐寿”大盘模范：金代。其模范纹饰生动，盘为六瓣荷口边框，盘模范正中卧一只长角鹿，鹿上刻一“福”字，其寓意是“福、禄”，“福”字上刻一只龟，卧鹿之下刻一只仙鹤，卧鹿左侧刻“龟鹤”二字，右侧刻“齐寿”二字，合成“龟鹤齐寿”四字，为“福、禄、寿”之意。盘中装饰不仅有文字，而且有龟、鹤、鹿等动物，匠心独运，文图并茂，生动形象，珍禽、瑞兽亦为广大

民众所喜爱。（见本书下卷，第三章P103）

鸱吻脊饰模范：金代。是大型多块组合模中的头部一块。额头高大，大眼，上吻上卷，张大口做吞咬状。

摩竭脊饰模范：金代。此为左侧半模范。下腹稍残，满身鱼鳞，方头向前，叉尾向上。是素胎、彩釉摩竭脊饰的模具。（见本书下卷，第三章P104）

佛背光模范：宋末金初。模范呈桃心形背光，中部稍鼓，能印出佛背光的凹形，模范中部为向上的光芒纹，外边沿为忍冬纹饰。（见《观台磁州窑址》，图版一〇五：2佛背光模范）。

立凤头颈脊饰模范：金代。立凤头大，颈长，嘴为鹰钩状，凤眼细长清秀，头顶有矮冠，冠后有两束毛发，长颈的下部有两道浅横线纹。另一件稍残。这是观台窑出土的最高大的两件模具。（图1－108）

卷毛蹲狮脊饰模范：宋末金初。狮呈蹲坐状，后腿曲，前腿撑直，头很大，两眼直视，闭口，脑后部卷毛发式。（图1－109①）

披毛蹲狮脊饰模范：是披毛蹲狮脊饰的右半模范。狮头毛发为披长毛式，狮前腿另模制作再按合。（图1－109②）

长方形枕模范雕缠枝蔓草纹，中部残失一小段。（图1－110）

花盆母范和白釉花盆残件：花盆母范是方花盆的一壁纹饰。上宽下窄呈梯形，在梯形边框线内雕荷塘纹，花纹有盛开的三朵大荷花、大荷叶及刚出水的

图1－108	图1－109①、②
图1－110	

图1－108 立凤头颈脊饰模范
图1－109
① 卷毛蹲狮脊饰模范
② 披毛蹲狮脊饰模范
图1－110 缠枝蔓草纹枕模范





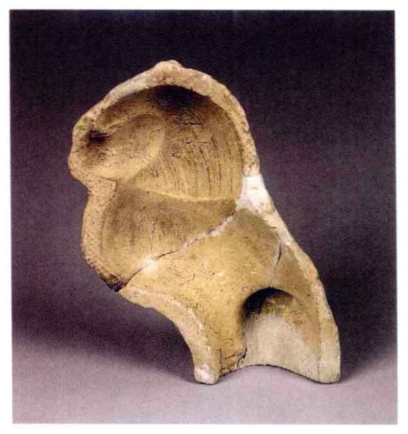




图1-111　花盆母范和白釉花盆残件
图1-112　缠枝牡丹纹花盆模范
图1-113　骑士小模范



图1-111



图1-112



图1-113

"小荷才露尖尖角"，背面是平面。（图1-111左）还发观黑釉瓜棱花盆的内模母范，平宽沿，腹壁为瓜瓣形。

白釉花盆：四方形侈口，斜直壁，平底上有四兽足。其腹部纹饰正是上述花盆母范的荷塘纹纹饰：上有盛开的三朵大荷花，中有大荷叶，下有刚长出水面的"小荷才露尖尖角"，最下的水纹由于积釉和缩釉原因不清晰。这也可能是花盆刚出窑就被废弃的原因。（图1-111右）

缠枝牡丹纹花盆模范：呈梯形花盆模范外有宽边，内为缠枝牡丹纹，一朵大牡丹花居中，四周为缠枝叶。（图1-112）

骑士小模范：为右半模。一匹鞍韂銮具备的马上骑着一位武士。（图1-113）

这些生活用具、陈设器物模范和建筑脊饰模范，有的体形很大，如立凤仪头和颈模子就高达32.2厘米~33.5厘米，有的枕模横宽达49厘米。模具上的纹饰反映了当时的文化现象。从这一大批形态各异、功能齐全的母范、模范中可以看出观台窑第三期的制坯工艺，除以辘轳机手拉坯成型之外，以模具制坯成型的工艺也发展到相当成熟的阶段。

总之，磁州观台窑的第三期金代的制瓷手工业已发展到鼎盛时期，其突出的特点是：

第一，磁州观台窑第三期产品的装饰纹饰和造型有了空前的增加，观台窑第一期前段各种型式和种类的器物、窑具共有184种，而到观台窑第三期时，各种型式和种类的器物、窑具、模范具已有416种，是第一期前段的2.3倍，为观台

窑的最高峰。早期以碗、盘等生活用品为主，而金代大量增加了陈设用瓷、宗教用瓷、建筑用瓷。生活用品中除原有的碗、盘、罐、盆、盒、瓶、枕、注壶外，新出现了各种型式的花盆、花口大瓶、熏炉、瓷塑人物、瓷塑动物等陈设艺术用瓷，各种宗教用瓷如佛像、菩萨像、天王像、力士像、佛龛、佛座、香炉、小塔等，建筑用瓷如脊饰、瓦饰、瓦钉帽、鸱吻、宝珠、脊刹宝座、各式人物、动物脊饰等。

第二，观台窑第三期的器物釉色种类异常丰富，观台窑第一期时器物的白釉占绝大多数，还有少量的黑釉、青瓷等品种。经过第二期的发展，到观台窑第三期时，白釉器虽也有了一定数量的增加，但是由于白釉仿定器物、仿黑定、仿紫定、仿绿定和黄釉器、绿釉器以及红绿彩黄绿琉璃器的大量出现，白釉器所占比例明显下降。

第三，观台窑第三期器物的装饰技法和装饰纹样最为丰富。磁州窑最大数量的白釉大碗、小碗以及外黑釉内白釉碗、盘，流行线条简洁、流畅的划花、篦划花装饰工艺。由于绿釉器物的大量出现，绿釉黑花、绿釉黑绘划花、绿釉白剔花、绿釉黑剔花、绿釉划花、绿釉梅花点、绿釉飞刀纹、绿釉印花纹等品种数量增加。白釉剔花工艺比观台窑第一期的剔花装饰不仅纹样更丰富，装饰的器物体形更大，数量也大大增加，白釉黑剔花工艺亦更成熟，新出现了白釉剔填工艺，等等。观台窑第二期出现的白地黑花装饰工艺到第三期时技法更成熟、绘法更流畅、纹样图案更丰富，不仅白地黑花器物数量大，而且各种瓷器均有白地黑花精品，如白地黑花大小梅瓶、白地黑花喇叭口大小瓶、白地黑花各式直壁筒形罐、白地黑花各式钵、各种型式的白地黑花瓷枕等。

由于各种形态各异、数量众多的模具的使用，大大方便、快捷地制作出各种人物、动物以及复杂的陈设器物、宗教、建筑等方面的造型。器物制坯除手拉坯之外，到观台窑第三期时又增加了各种模具制坯，并逐渐提高了以模具制坯的技艺，从而使观台窑第三期的器物造型更丰富、釉色及装饰纹样的变化更大。

（四）磁州窑第四期器物装饰艺术的发展文化

到观台窑第三期，滏阳河流域的彭城窑等窑场逐渐发展起来，到第四期前段，彭城窑已发展成相当规模的窑场，并且滏阳河流域的常范庄、河泉、二里沟、富田等窑场也发展起来，加上早期的临水窑，逐渐形成了以滏阳河流域的临水窑、彭城窑为主的磁州窑另一处中心窑场。这阶段磁州窑的观台和临水、彭城二处中心窑场并行发展，从而成为磁州窑窑址最多、规模最大的阶段。各种器物装饰也有了新变化。

白地黑花 磁州窑第四期白地黑花压倒其他装饰成为最主要的装饰工艺，并且装饰范围和内容更加广泛、更加民俗化，出现书写元散曲、绘元杂剧装饰内容的器物。白釉碗、盘、盆、罐上广泛使用白地黑花装饰，如白釉书“王”字碗，宋、金时代磁州窑最大产量的器物是素面白釉碗、盘，到第四期那种素面白釉碗、盘逐渐被白地黑花双环碗、盘所代替，并且碗、盘内多书写汉字，其中漳河流域各窑以书“王”字的最多，而滏阳河流域彭城窑书“元”字的较多，书其他文字有张、李、赵、马、牛、羊、花、草、天、地、水等。

从观台窑考古发掘分析，观台窑四期七段中第一期至第三期，素面白釉如碗、盘等大宗器物一直占绝大多数，而到第四期，白釉碗、盘内黑绘双环和花

【1】戴书田，等：《河北省文物研究所藏磁州窑题字瓷器》，《文物春秋》，2002年第3期，51页~56页。

【2】张文学：《彭城窑出土的几件瓷器》，见陈宝顺、赵立春主编《磁州窑文集》，438~440页，2004。

朵，特别是书“王”等文字的碗、盘的大量增加，同时由于第四期黑釉碗、盘的大量增加，使观台窑生产的白釉器与黑釉器的比例发生了变化，从观台窑考古发掘报告各期、段典型地层出土瓷片的釉色和装饰统计中可以看到，观台窑第一期的白釉器物占90.7%，黑釉器物观台窑第一期仅占3.1%。而观台窑第四期白釉器物则仅占28.95%，第四期黑釉器物则上升为58.2%。不仅观台窑如此，彭城窑黑釉器也大量增加。

白釉碗、盘　磁州窑第四期的白釉碗、盘内多绘有双环并书字，又有的绘有简单的花纹，如折枝花、小花朵，还有绘大头娃娃的白地黑花盘。书汉字的碗、盘如“王”字等有数十种。（见前图1−12、图1−16碗、盘等）河北省文物研究所存第一次、第二次观台窑发掘和调查统计，白釉碗、盘书汉字的“多达100多种”[1]。除书姓氏的以外，还有“记自然风貌的”、“记述人生方面的”、“有记数位的”。多数为书一字，亦有书二字、三字的，彭城诸窑发现少数书多字的如“潇湘八景”、“烟寺晚钟”、“江天暮雪”、“远浦帆归”，还有书“风花雪月”、“清净道生”、“梨花白”以及书元曲曲牌〔红绣鞋〕、〔一枝花〕的等等。

如白釉书“远浦帆归”碗：彭城窑出土。碗内底当书《潇湘八景》之一的“远浦归帆”二行四字，只是写成了“远浦帆归”，四周还书有“口德六年十月廿一日马任儿”等字。因此碗的胎釉、造型、支烧痕等方面均是元代的特征，故应是大德六年。（图1−114①）

白地黑花大头娃娃盘：彭城窑出土。双环内绘一大头娃娃，头画得很大，头上还顶物？（图1−114②）

白地黑花书“戒”字谜语大碗：彭城窑出土。边残尚可见所绘双环一段，碗中心以黑彩书一字谜，此字谜底为警戒的“戒”字。河北省武安市东南和邯郸市峰峰矿区一带的老人们尚可叙说此字谜：“一点不如一横长，二横不如口字方，两边挂着金丝鸟，中间端坐车罗王，左也长，右也长，心在底，戈在旁，遇见歹人就拿枪。”此字谜在一般字典均查不到，只有在《五方原韵》中才能查到。碗内尚残留砂堆支烧痕三片，圈足内有“鸡心突”。可知这件碗为元代，它说明早在元代滏阳河流域就流行此字谜。（图1−114③）

白地黑花书“大德八年”大盘：“口沿内两道黑彩弦纹内绘一条游动的大鱼和漂动的水藻，盘外施黑釉，圈足露胎并有墨书“大德八年六月望日记”。[2]

图1−114
① 白釉书“远浦帆归”碗
② 白地黑花大头娃娃盘
③ 白地黑花书“戒”字谜语大碗







白地黑花云凤纹大盘：河北省邯郸市峰峰矿区杨建国先生存。边沿残可复原。口径似前大盘，内绘飞翔于云中的凤凰。（图1-115）

白釉碗、盘虽型式多种或绘画或书汉字，但是它们的支烧痕基本相同，其中少数白釉碗、盘是覆烧圈支烧，留有"芒口"，绝大多数为砂堆支烧，底足内有修碗坯时留下的"鸡心突"。这是磁州窑第四期白釉碗的时代特点。观台窑多用漳河河砂支烧，出窑后砂堆残留较易脱落。

白地黑花盘二组：均为白地黑绘。A.一件盘，完整，磁县南开河村元代沉船出土，彭城窑所产；B.另一组白地黑花花盘残件，是彭城窑址采集。这两组盘，盘内的黑绘花草纹，有的似飞鸟，有的简单两笔似数字。这样的白地黑花纹饰盘在观台窑尚未见到。其盘内砂堆支烧痕较大，均与漳河流域的观台窑的碗、盘内砂堆支烧痕不相同。（图1-116①）

白地黑花碗、盘（碟）：完整。绥中渤海元代沉船出土。有白地黑花碗、盘、瓶、盆等器物。其碗、盘内黑绘纹饰与观台诸窑碗、盘黑绘纹饰不同，而与彭城窑的碗、盘所绘相同。另一特点，即砂堆支烧形成的支烧痕特大，亦观台窑尚未见到。因彭城所用砂堆的砂有的是用粉碎"白碱石"剩余的小残颗粒，故碗、盘出窑后的砂堆残留物较难脱落，碗、盘内多残留有较大的砂堆痕，甚至较大的砂疙瘩，故当是彭城窑所产。（图1-116②）

黑釉碗、盘 元代黑釉碗造型种类较少，但是数量很大，多为敛口，外壁下半部无釉，圈足内的"鸡心突"与白釉碗相同。这种黑釉碗均为小匣钵单烧，纹饰较简单，以"斑花料"浆洒在碗内，入窑高温烧成后，釉面呈现酱斑片、点。另一造型的碗为侈口厚唇碗，内外满施黑釉，并在碗内以"斑花石"料浆绘画竖线纹，其他纹饰很少，个别的有几个大圆点。彭城窑发现的敛口黑釉碗内以"斑花料"书写"李"字。彭城窑有的是涩圈支烧的黑釉碗，还发现内黑釉外酱黄釉篦划花涩圈支烧的黑釉碗，观台窑未发现这两种支烧工艺的黑釉碗。

磁州窑第四期流行黑釉"桃心"盘，在观台窑、彭城窑和富田窑，所产之盘基本相同。

白釉小盆、瓶、罐、盒 磁州窑第四期的白釉小盆、瓶、罐也有一部分用砂堆支烧，其支烧痕同上。但大盆的支烧则全是用六至九枚乳头状支钉。

宋、金时盛胭脂的粉盒多为素面，镜盒发现很少，但装饰则多以精美的纹饰。如白地黑花荷花卷草纹镜盒：南京博物院存。整体呈扁圆形，由一盒一盖组成，为严密的子口式盖盒，盒盖弧形顶正中有一桥形纽，盒底斜收成矮圈足。盒盖绘缠枝荷花，由荷花、荷叶及三角形慈姑叶绘满盒盖，空处还绘有似篦纹的地纹，以凸显盛开的荷花，盒顶纽两侧有楷书"镜盒"两字，盒周直壁上绘有卷草纹。其纹饰与元代白地黑花鱼藻纹盆和白地黑花龙凤坛肩部的纹饰相同。此镜盒是元代精品。（见本书下卷，第三章P353）

白地黑花曲带牡丹纹镜盒：日本大阪市立美术馆存。盒呈扁圆体，为严密的子口式盖盒，盒弧顶正中有一扁孔，以便系绳之用，盒底斜收成矮圈足。盒顶填绘两枝头尾相对的折枝白牡丹，在白牡丹花以外填绘黑彩，以黑地凸显白牡丹，近边沿饰曲带纹一周，盖与盒扣合处为直壁，绘以间断式卷草纹三组。此盒的造型、纹饰、胎釉与观台窑第三期出土的镜盒相似，其时代当为观台窑第三期金代。（见本书下卷，第三章P354）

图1-115 白地黑花云凤纹大盘
图1-116
① 白地黑花盘（A、B）
② 白地黑花12件盘

图1-115	图1-116①A、B

图1-116②







白地黑花缠枝牡丹曲带纹镜盒残片：观台窑金代层出土。白地黑花缠枝牡丹纹，镜盒残片正中尚显圆圈残线，其侧立面亦绘曲带纹；另一盒残片造型同上两盒造型，其纹饰为卷草纹，似金代八角形枕四侧壁纹饰。此残件与日本存的镜盒纹饰相似，时代当在观台窑第三期金代。（图1–117）后仿的镜盒造型多为平顶、平底，与实物不合。

磁州窑第四期的白釉盆一改宋代一般素面盆的特点，不论大盆、小盆、深腹盆、浅腹大盆，几乎全有绘画或书法装饰，一般为内白釉外黑釉，内外白釉和内外纯黑釉盆均极少。只有较小的深腹凸唇盆盆内仅上部绘有双环，底绘单线环，然后绘简单的散草纹，有的草书“酒”字。较大的盆内绘画或书写内容丰富，折沿大盆有的折沿唇尖向上，内壁绘水波纹或开光加绘花纹，内底绘有各种样式的游鱼、云雁、花卉或书法装饰，均十分生动和优美，国内外文博单位多有收藏。以下仅介绍几件少见的游鱼、云雁等纹饰的大盆。

鱼藻纹大盆内绘游鱼和漂动的水藻，盆内一放水则出现水波荡漾，鱼儿似在游动，水藻亦随着水动而左右摆动的生动景象。如白地黑花鱼藻纹盆：磁县南开河村元代木船一号船出土。典型的元代白地黑花鱼藻纹盆。盆内绘一鱼二丛水藻纹，敞口，宽卷沿，斜直壁，浅腹，隐圈足。有三个支烧痕，从盆的造型、纹饰、支烧分析，此盆为彭城窑所产。（见本书下卷，第三章P198下）

白地黑花鱼藻纹盆：与前盆造型纹饰相似。1982年河北省广平县东张孟村窖藏出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。口沿微残，宽外卷沿，斜直壁。沿面绘弦线间草叶纹，内壁上、下两组双弦纹，下为细密曲线纹，底绘一鱼二藻纹，有三个支烧痕。（见本书下卷，第三章P198上）

白地黑花游鱼水藻纹盆：彭城滏西路西延工程时彭城窑址出土。右为似娃娃鱼的鲇鱼，正在扭动着长长的身子在水藻中游动，鱼头绘得特别大，近方形，其寓意是吉祥语“鲇（年）年有鱼（余）”。从残存的盆底及残斜壁的纹饰可以看出，原壁有开光纹饰，底有九个支烧痕。左为仅残存约一半的盆底，黑绘一鲤鱼，鱼鳞绘得十分逼真，两侧的水藻纹为特殊的短宽叶式。（图1–118①）

白地黑花鲤鱼穿荷叶纹盆：彭城窑出土。底绘一条鲤鱼从大荷叶中钻出，而鱼尾则露在荷叶另一端，因荷花又称莲花，故其寓意亦是吉祥语“莲（连）年有鱼（余）”。（图1–118②）

白地黑花双鱼穿莲纹盆：彭城窑出土。右，盆底白地黑花双鲤鱼十字交叉穿过莲叶，鱼两侧绘两朵荷花和莲蓬，一朵荷花盛开，另一朵荷花已开过并长出了莲蓬及刚刚长出水面的“小荷才露尖尖角”新荷，四周还加绘了慈姑叶等，从



图1–117 白地黑花缠枝牡丹曲带纹镜盒残片






图1-118
①（右）白地黑花鲇鱼水藻纹盆
（左）白地黑花鲤鱼水藻纹盆
② 白地黑花鲤鱼穿荷叶纹盆
③（右）白地黑花双鱼穿莲纹盆
（左）一束荷花

残存的盆四壁看出，原壁绘有开光纹饰，故其寓意是吉祥语“莲（连）年双鱼（余）”。左，亦残存盆底，白地黑绘一株荷，它多枝多花。（图1-118③）

白地黑花开光荷花纹大盆：彭城窑产。宽口沿唇上折，敞口，斜直壁，平底。盆内壁绘三开光，内绘慈姑叶，底绘两朵盛开对蒂荷花，中间以大荷叶隔开，四周黑绘出似篦纹间以慈姑叶。有七个支烧痕。（见本书下卷，第三章P194）

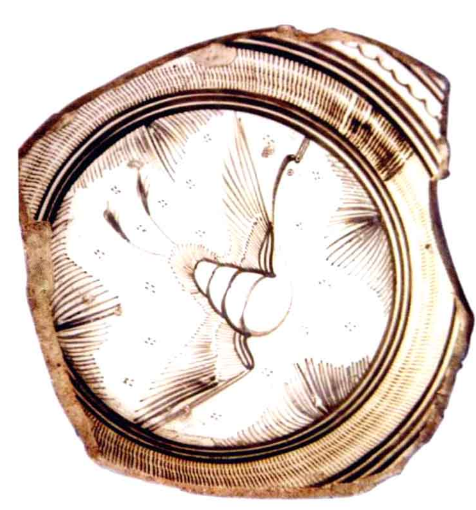
白地黑花翔雁纹大盆：盆宽沿微卷，斜直壁。双开光内绘细密水草，盆底正中绘一只飞翔的大雁，从足和头颈的方向看，似在转向飞翔，水藻随水流动而漂动。（见本书下卷，第三章P195）

白地黑花雁衔芦草纹盆：宽沿微卷。斜壁上部施三道弦纹，下为双开光，内绘简单的三叶草；盆底外圈绘三道弦纹，内绘一只飞翔的大雁，雁身绘得特别粗大，而双翅绘得很小，其口中衔一根芦草，当是为垒巢窝备的原料。盆底有五个支烧痕。（图1-119①）

白地黑花云雁纹盆：残存盆内底黑绘一只在天空飞翔的大雁，天空的云以梅花点表示又似雪花，故颇似“天鹅”在漫天雪花中飞翔。盆内有五个支烧痕。（图1-119②）

这类白地黑花盆多绘莲花、鲤鱼、鲇鱼、鲤鱼穿荷叶、双鱼穿莲叶图案，盆中盛水后，的确有鱼游于水藻之中的感觉，形象极为生动。这些鱼纹寓意为“如鱼得水”、“莲（连）年有鱼（余）”、“鲇（年）年有鱼（余）”、“莲（连）年双鱼（余）”等等，还有各式云雁纹、花卉和各种书字、书诗文等装饰。

图1-119
① 白地黑花雁衔芦草纹盆
② 白地黑花云雁纹盆

如白地黑花书“酒”字大盆：彭城窑产。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。残存盆底及少许四壁。盆底草书大“酒”字，四壁因残甚书写的字已不全，但仍可看出是书《潇湘八景》之一“平沙落雁”的字迹。（图1–120）

白地黑花书诗文大盆：河北省邯郸市峰峰矿区滏河大街西延工程元代地层发掘出土。现存河北省邯郸市文物保护研究所。残存一半盆。口沿卷成重沿，壁较直，上部仅绘有双弦纹，其下横斜书行草诗文一周。因盆残半，仅存“落叶满长安”一句，当是唐人贾岛《忆江上吴处士》诗其中两句：“秋风生渭水，落叶满长安。”内底亦书一大字，因仅残存末笔，已不明是何字。（图1–121）

磁州观台窑、彭城窑址出土的大盆，多为鱼藻纹盆、花卉纹盆、云雁纹盆、书诗文盆，大盆内绘人物的极少。磁县中国磁州窑博物馆收藏的一件白地黑花《骑驴人物图》大盆，宽沿外折，斜直壁，盆内底绘一人牵着毛驴，一人手拿鞭子骑在毛驴背上。这是彭城窑址出土的唯一一件骑驴人物大盆。（见本书下卷，第三章P193）

梅瓶 宋、金时期的大小梅瓶有各种白釉剔花和白釉黑剔花及黑花装饰，而第四期的梅瓶，除“内府”梅瓶外，其他白釉大、中、小型梅瓶，多数为白釉素面，少量白地黑花装饰，白釉剔花和白釉黑剔花装饰极少见，仅见一件白釉剔花玉壶春瓶。第四期的梅瓶造型为丰肩、长腹、下腹收，近底处又稍加粗，特别是出现与宋、金梅瓶不同的“燕尾式隐圈足”瓶，整体修长而优美，亭亭玉立，多为小盘口。白地黑绘装饰纹样亦较丰富，一般绘一至三道黑弦纹，将瓶体划分为上下数段，肩和腹部为主要装饰：颈下肩部有绘带地纹的缠枝荷花、牡丹、菊花等；腹部多有开光，腹部主要装饰折枝牡丹、下山虎、芦雁纹、龙凤纹，有的装饰书法、诗、曲文等，有的白地黑花上带褐彩。

白地黑花书“招财利市”梅瓶：磁县中国磁州窑博物馆存。磁县元代墓出土。同墓还出土白釉书“王”字碗、白地黑花《僧稠降虎图》长方形枕等。自颈至足以二细夹一粗黑弦纹将瓶身划分为四栏：溜肩部的上栏绘燕式散草纹一周，上腹部第二栏绘荷叶花并加篦地纹，中腹部大栏书一周“招财利市” 楷书四大字，最下“燕尾式隐圈足”部分以简单的笔画绘出仰莲瓣纹。（见本书下卷，第三章P221）这种书“招财利市”梅瓶与北京故宫博物院存的白地黑花书“招财利市”八角形枕的意义相同，是迎合市井人们的心理和适应市场实际需求的。





图1–120 白地黑花书“酒”字大盆
图1–121 白地黑花书诗文大盆

白地黑花压字头诗词梅瓶：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。以五组三道弦纹将瓶自颈至足划分为四栏：肩部第二栏内横书一周十五字："心头古，半夜灯，前十年，是一时，随雨到。"也可这样读："心头古（苦），半夜灯，灯前十年是一时，一时随雨到（心头）。"（见本书下卷，第三章P220）

白地黑花芦雁纹梅瓶：北京故宫博物院存。瓶小口黑唇，短颈，窄肩，长腹，下腹先收后撇俗称"燕尾瓶"。白地黑绘。以四组三道弦纹将瓶体划分为三栏：上栏黑绘竖线纹，中栏腹部黑绘花草雁纹，下栏黑绘仰莲瓣纹。瓶体造型修长优美，亭亭玉立。（见本书下卷，第三章P348）

白地褐花龙凤纹梅瓶：日本大阪市立美术馆存。小口细短颈，丰肩，长腹，下腹渐收细后又微外撇加粗，隐圈足，俗称"燕尾式瓶足"。白地黑绘。由颈至底有五组三道弦纹将瓶体划分为四栏：上栏肩部绘牡丹及篦地纹，腹部栏开光内黑绘加褐彩云中龙凤纹，云纹则以元末和明代常用的多圆涡纹饰，瓶下部两栏则以三道弦纹夹一简单的曲线纹饰。（见本书下卷，第三章P347）

另外，还有书"道德清静" 梅瓶、"风花雪月"梅瓶、"风吹十里透瓶香" 梅瓶等。

元代的书 "内府"梅瓶是磁州窑为元代宫廷内府烧制的酒瓶。小口，短颈，圆肩，修腹，隐圈足。亦有腹微鼓的。黑釉、白釉均有，黑釉瓶则划或刻"内府"二字，白釉则书"内府"二字，余为素面。

黑釉划书"内府"梅瓶：彭城窑产。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。小盘口，短颈，丰肩，长腹，上腹微鼓，下腹内收，近底微外撇，圈足处胎特厚。"内府"二字在肩部。（见本书下卷，第三章P187）

白釉书"内府"梅瓶：河北省邯郸市峰峰矿区二里沟窑址元代层出土。小口，短颈，丰肩处有楷书"内府"二字，长腹微鼓，最大径在中腹部，下腹急收后近足又加粗，隐圈足，俗称"燕尾式瓶"。（见本书下卷，第三章P186）

黑釉梅瓶：磁县南开河村元代木船二号船出土。小盘口短颈，圆丰肩，瘦腹，下腹急收至底微外侈，隐圈足，俗称"燕尾式瓶"。近底施特制的酱色护胎釉。（见本书下卷，第三章P216）

白地黑花玉壶春瓶　宋末已出现，元代流行。元代多饰白地黑花，纹饰有牡丹纹、散草纹、草雁纹，极少数也有剔缠枝牡丹纹的。唐代司空图《诗品》曰："玉壶买春，赏雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。……"玉壶春瓶是一种便携式酒瓶，造型为敞小口、细长颈、垂腹、圈足。

如白地黑花雁草纹玉壶春瓶：北京故宫博物院存。彭城窑产。敞小口，细长颈，垂腹，圈足。白地黑绘。瓶身由三组双线纹隔成两栏：下栏绘散草纹，上栏绘由草叶组成的群雁，头雁口衔蔓草一枝。（见本书下卷，第三章P330）

白地黑花褐彩开光牡丹纹玉壶春瓶：日本东京松冈美术馆存。敞小口，细长颈，垂腹，圈足。由颈至底绘六组三道弦纹将瓶身隔成五栏：颈部有仰莲、三叶纹、卷草纹，腹部开光内绘折枝大牡丹纹，最下为两组弦纹夹一道曲线纹。白地黑绘到元代黑彩多呈褐彩。（见本书下卷，第三章P329下）

白地黑花玉壶春瓶：1977年河北省邯郸县西天池村沙坑出土。原河北省邯郸地区文物商店收购。现河北省邯郸市文物保护研究所存。敞小口圆唇，细长颈，

溜肩，垂腹，矮圈足。白地黑绘。从颈到下腹以四组各三道黑弦纹分隔：颈部饰一周覆莲瓣纹和连续涡纹，腹部前后开光，内黑绘折枝牡丹纹，开光间填绘草叶纹。（见本书下卷，第三章P222）

白剔花云凤纹玉壶春瓶：日本东京户粟美术馆存。底有“延祐间”墨书纪年（1314~1320）。敞小口圆唇，细长颈，溜肩，垂腹，矮圈足。颈部为三角花，垂腹为仰莲瓣纹，腹部剔云间翔凤纹。下腹露胎。元代剔花玉壶春瓶发现极少，此玉壶春瓶还有墨书纪年，故对时代分期研究有极高的实物资料价值。（见本书下卷，第三章P329上）

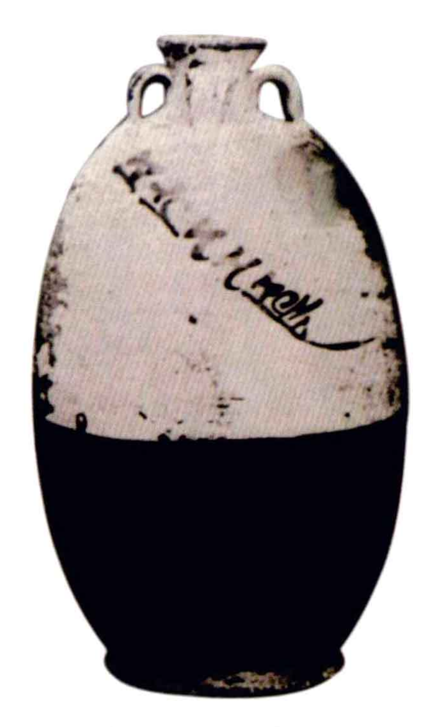
四系瓶 为元代彭城窑、富田窑等生产。有通体白釉的，但一般为上腹白釉，腹下部为黑釉。小盘口，颈与肩处有四系，原来是便于草原马上携带，到中原仍保持原瓶四系造型。大多为白地黑花或书法装饰，纹饰多数绘散草纹、龙凤纹等。还有在瓶肩和上腹部装饰书法：某某馆、某某瓶、吉言俗语、诗文、词、曲等。如书“太平馆”、“仁和馆”、“元贞馆”、“同乐馆”、“八仙馆”、“永和馆”、“永成馆”、“玉山馆”、“玉春馆”等；书《潇湘八景》名的，如“渔村落（夕）照”、“江天暮雪”、“远浦归帆”等；书“风花雪月”、“清静道德”、“春前有雨花开早”、“长江风送思乡客”等；书“焦家用”、“张家用”、“廉家用”、“白家酒”、“纪家瓶”、“赵家瓶”等；书“花”字、“酒”字及酒名的，如“好酒”、“酒酒酒”、“梨花白”、“竹叶青”、“大都春”等；还有书元曲曲牌名的，如〔金盏儿〕、〔一枝花〕、〔沉醉东风〕，甚至一首元曲、诗文等。如白地褐彩行书“大都春”四系瓶：北京故宫博物院存。小口，短颈，溜肩，长腹，下腹渐收，圈足。瓶上部为白釉，下腹为黑釉。白地黑花。肩有黑彩双弦纹，腹部行书一周“大都春”三字。元朝首都即今北京称“大都”，元世祖忽必烈以开平为上都，以燕京为中都，到至元四年于中都东北兴建新都，至元九年（1272）改为大都。故此件“大都春”四系瓶的制作年代应是至元九年称大都以后。（见本书下卷，第三章P359上）

白地褐彩行书“焦家用”四系瓶：北京故宫博物院存。小口，短颈，肩颈上有四系，溜肩，长腹，下腹渐收，圈足。瓶上部为白釉，下腹为黑釉。白地黑花。肩有黑彩双弦纹，腹部斜书行书“焦家用”三字。（见本书下卷，第三章P357）

白地黑花人物四系瓶：现存英国大英博物馆。小盘口，颈与肩处有四系，长腹，下腹收成圈足。上腹白釉，腹下部为黑釉，肩部有三道黑弦纹，在白釉上腹绘一手持树枝的汉族男人，上着黑短衫，下穿白长裤，正侧头而望，视线落在其身旁的“仁和馆”三字上，也是一件宣传“仁和馆”的广告。这是到目前为止发现的唯一一件绘人物并书“仁和馆”的四系瓶。（图1-122①）

白釉书八思巴文“美酒”四系瓶：现存英国大英博物馆。造型、釉色与前白地黑花人物四系瓶相同，只是此瓶在上腹以黑彩斜书八思巴文“美酒”二字。这是目前发现的唯一一件书八思巴文“美酒”的四系瓶。“八思巴”是藏族高僧名，藏传佛教萨迦派第四代传人萨班·贡噶坚赞的侄子，1260年忽必烈即大汗位，尊八思巴为“国师”， 并命八思巴创制了有别于汉文和藏文的新字，于至元六年即公元1269年颁行江北，灭南宋后推行天下，称为“国字”、“蒙古字”，近代一般称“八思巴字”，到1325年又雕刻百家姓以推广之。元朝被明取

图1-122
① 白地黑花人物四系瓶
② 白釉书八思巴文"美酒"四系瓶

代后，"八思巴字"停止使用，前后在中原不足百年，在北逃的蒙古遗族中又使用一段时间，但与中原已无甚交流，而彭城窑生产的这种白釉书八思巴文"美酒"四系瓶的年代只能是"八思巴文"推行的元代。（图1-122②）。

对这种造型的四系瓶的时代以前专家学者多认为是宋或金代，在中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》第六章第237页第一节宋、辽、金的陶瓷中，引证了明代陈眉公的《妮古录》："余秀州买得白锭（定）瓶，口有四纽，斜烧成'仁和馆'三字，字如米氏父子所书。"经此节文字考证："这件瓶不是定窑产品……烧造地点应是在河北省磁县西面的彭城镇。"但是对其时代，又误证为："这件带铭文的四系瓶应是宋仁和县招待所里使用的酒瓶或水瓶……因之仁和馆也有可能建于绍兴十九年（即南宋高宗时，公元1149年，相当金天德元年）。无论如何"仁和馆"款四系瓶的烧造时间最迟不得晚于是年。"然而彭城窑址考古发掘出土的四系瓶残片均出土于元代地层，而且不是专为"宋仁和县招待所"烧造的"酒瓶或水瓶"，应是元代盛酒瓶。彭城窑址考古发掘元代层出土的四系瓶残片所书馆铭有"仁和馆"、"太平馆"、"梨花白"、"八仙馆"、"熙春馆"、"武阳馆"、"元贞馆"等，在窑址采集的四系瓶残片上书写的馆铭更多：有"同乐馆"、"玉山馆"、"永和馆"，其中最多的是"仁和馆"和"太平馆"，还有"大德口"、"皇庆年"等。其书体有楷书体、行楷体、行草体等。A. 白釉书"仁和馆"、"太平馆"、"武阳馆"铭四系瓶残片：河北省邯郸市文物保护研究所配合滏河路西延工程考古发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。小口，短颈，四系，圆肩，长腹，肩腹部楷书："仁和馆"、"太平馆"、"武阳馆"。B. 白釉书"元贞馆"、"太平馆"、"梨花白"铭四系瓶残片：河北省邯郸市文物保护研究所配合滏河路西延工程考古发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。小口，短颈，四系，圆肩，长腹，肩腹部书："元贞馆"、"太平馆"、"梨花白"，多行楷，个别字





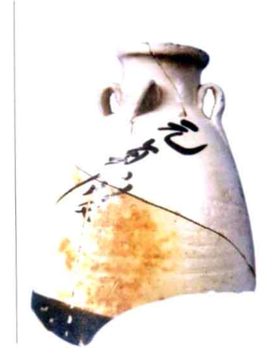


图1－123 四系瓶残片标本（A、B、C）

有草体。C.白釉书“元贞馆” 铭四系瓶残片：河北省邯郸市文物保护研究所配合滏河路西延工程考古发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。造型同上，下腹以下为黑釉。（图1－123A、B、C）

白地黑花书“远浦归帆”四系瓶：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。上半部施白釉，下半部施黑釉，肩部褐彩绘双圈。小口，短颈，溜肩有四系，长腹，最大腹径在下腹，隐圈足。上腹部横书《潇湘八景》之一的“远浦归帆”四字。宋、元时人们对《潇湘八景》颇感兴趣，磁州窑匠师多在自己的产品上书或画《潇湘八景》，以迎合市场需要。（见本书下卷，第三章P190）

白地黑花书“沉醉东风”四系瓶：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇中街出土。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。小口，短细颈，溜肩，肩与颈之间贴有四个系，圈足外撇。瓶口和下腹均为黑釉，上腹为白釉，肩部褐彩绘双圈，在上腹部褐彩书一周行楷四字“沉醉东风”，为元曲曲牌名。（见本书下卷，第三章P191）

白地褐彩书诗文四系大瓶：河北省博物馆存。小口，短细颈，溜肩，肩与颈之间贴有四个扁系，长腹，圈足。上腹施白釉，下腹施黑釉，在四个扁系之间各书一字“春、花、秋、月”，上腹有三组分栏线，在分栏线中部竖书一周行楷八行（见本书下卷，第三章P360）：

落花时节水流香，

送客归来笑一场。

不锁草堂收（取）乐去，

野雀偷笔学提（题）墙。

白地黑花书〔山坡里羊〕散曲四系瓶：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。上半部为白釉，下腹至圈足为黑釉。口部和瓶内及下腹为黑釉。小口，短颈，四系连颈肩，溜肩，长腹，圈足。瓶身施黑色弦纹三组，肩部四系间各有一组散草纹，其下有两细一粗黑线二组，瓶腹满书元人陈草庵一首元散曲，是其《叹世》二十六首之五〔山坡羊〕（见本书下卷，第三章P189）：

晨鸡初报（叫），昏鸦争噪，那（一）个不在（去）红尘（里）闹?

路遥遥，水迢迢，利名人都上（功名尽在）长安道，今日少年明日老。

山，依（旧）好；人，不见（憔悴）了。

磁州窑匠师书写的这首元朝陈草庵的散曲有些字与原曲略有不同，其中“一”和“里”字原曲无，其他属误。这里用（　　）列出。也正是这种“无意

【1】叶喆民：《磁州窑书法的欣赏》。

而书”的书法装饰艺术，才得到“天机自然之妙”，正如叶喆民先生评曰：“元代〔山坡羊〕词四系壶……字势挺拔，用笔好似斩钉截铁，沉着痛快，堪与当时名家鲜于枢、冯子振的书法媲美。”“磁州窑的书法作品，既是宋金元民间瓷器的奇珍异宝，亦属当时民间的书法的典型杰作。不仅为我国陶瓷史和书法史谱写了光辉的一页，而且给我们今日的陶瓷装饰乃至书法研究树立了卓越的榜样”。[1]

这些四系瓶的绘画和书法装饰，真实而生动地反映了金代末年、元代的民俗、民风和酒文化等社会思想。

四系扁壶　是草原文化的典型器物之一，多用白地黑花龙凤纹和书法装饰。如白地褐彩草书“风花雪月”四系扁壶：日本大阪市立美术馆存。壶腹部双圆圈内书“风花雪月”草书四字，肩部有四扁系。（见本书下卷，第三章P356下）

白地黑花划双凤纹四系扁壶：日本东京国立博物馆存。腹部绘划云中翔凤纹，肩部有四扁系。（见本书下卷，第三章P356上）

白地黑花划龙凤纹四系扁壶：首都博物馆存。1973年北京安定门外元大都遗址出土。卷唇，直口，短颈，颈两侧各有双系。腹部扁平微鼓，两侧分别用黑彩绘出云中龙凤纹，再以锐器在龙凤纹上划出鳞纹和羽毛，顿时可见龙在戏珠、凤在云中飞翔，侧腹绘卷草纹。扁壶为元代创烧新品种，具有典型的蒙古族风格，为元代彭城窑的精品。（见本书下卷，第三章P355）

罐、坛装饰　元代的罐、坛因用途多种，而大小、高矮不同，故而造型丰富，体大而口小称坛，体中、小者称罐。罐、坛多为方唇、直短颈、广肩、收腹、隐圈足。体胎厚重。因盛酒水，故器内、外满釉，仅底足露胎，一般外白釉、内黑釉，多为白地黑花及书法文字装饰，还有少量的黑釉罐、翠蓝釉黑花罐等。大罐、大坛腹部多有菱形开光，宋、金的罐坛等未见这种装饰，纹饰生动、丰富，有缠枝花、折枝花、牡丹花、菊花，有云凤、云龙、山岭鹞鹰、子母梅花鹿、婴戏牡丹等。文字装饰的字体多为楷书或行楷等。

如白地黑花云雁纹坛：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇出土。内黑釉至口沿，外白釉不到底。圆唇，直短颈，溜肩，鼓腹，下腹斜内收，隐圈足。肩腹部黑绘划云雁纹。（见本书下卷，第三章P204）

白地褐彩云雾龙凤纹大罐：河北省盐山县中秦村1976年出土。元代。河北省文物研究所存。小口，直短颈，溜肩，鼓腹，下腹收成隐圈足。颈下绘白曲带纹一周，肩部绘缠枝花纹，三道黑弦纹下有双开光，各绘一云中龙、凤，因加褐彩而使云中龙、凤纹饰更加生动，下腹至底在两组三道黑弦纹间绘卷草纹。（见本书下卷，第三章P361）日本梅泽纪念馆存一件白地黑绘褐彩龙凤纹大坛，造型、纹饰、褐彩等均与此大坛相同，只是下腹至底间少一栏黑绘卷草纹。

白地褐彩孔雀舞牡丹纹大罐：日本东京松冈美术馆存。圆唇，直口，直短颈，丰肩，鼓腹，下腹急收成隐圈足。自领下至底有三组黑弦纹，肩部绘缠枝地纹，腹部开光内黑绘褐彩牡丹、墨竹、太湖石，孔雀展翅鸣舞其间。（见本书下卷，第三章P362）

白地黑花双凤纹大坛：1982年河北省广平县西张孟村东元代窖藏出土。与白地黑花鱼藻纹盆、白地黑花书“秋露白”文字罐同窖藏出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。方唇，直短颈，圆肩，深腹，隐圈足。颈下至足以黑彩弦纹分







图1-124 白地黑花书“凭实”文字大坛（A、B、C）

为肩部、上中腹和下腹三大区，上腹双开光内各绘一云中翔凤，下腹仅绘以卷草纹。（见本书下卷，第三章P201）

白地黑花书“凭实”文字大坛：圆唇、直短颈，圆肩、鼓腹，下腹渐收成隐圈足。外白釉，内黑釉。白地黑绘。自颈下至下腹饰四组各三道黑弦纹，将大坛分为三栏：肩部黑绘散草纹，中栏绘花卉，下栏横书行楷大字一周“凭实可食，用机常饥”，倡导人们凭诚实（劳动）可以吃饱，而投机则常挨饿。（图1-124A、B、C）

白地黑花婴戏花丛大罐：辽宁省绥中县三道岗海域元代沉船出土。中国国家博物馆存。同船出土的磁州窑瓷器中有元代白、黑釉的碗、盘、鱼藻盆、小梅瓶、翠蓝釉罐等613件，仅白地黑花罐有24件，饰有龙凤纹和婴戏纹。其中两件婴戏纹罐微有脱釉，直口，短颈，圆肩，上腹鼓，下腹斜收，隐圈足。肩绘缠枝菊花，腹部双开光：一开光内绘婴戏纹，胖婴着兜肚，手握一枝折枝花，戏于牡丹和菊花间；另一开光内绘一束盛开的莲花。另一件婴戏纹罐双开光内亦各绘一婴儿。（见本书下卷，第三章P363）此沉船是在滏阳河流域彭城诸窑装磁州窑瓷器、铁器等物品，经滏阳河、子牙河、海河入渤海，再往东北行至辽宁省绥中县三道岗海域遇险而沉。中国海洋考古队的绥中渤海考古工作不仅为我国海洋考古事业作出了贡献，还为磁州窑研究，特别是彭城诸窑的生产、运输、销售的研究，提供了一大批珍贵的资料。

白地黑花书药名的罐，当是药铺定烧的或家庭常备用药的罐。如白地黑花

书“神芎丸” 文字大口罐：河北省邯郸市峰峰矿区出土。彭城窑产。直口，矮领，丰肩，下腹收，隐圈足。白釉罐肩腹部以黑彩斜绘一上荷花、下荷叶、中间双线边框花饰，线框内楷书“神芎丸”三字，形似元代瓷枕窑戳形的幌子。当是装中药“神芎丸”的元代药罐（见本书下卷，第三章P209）。

白地黑花书“木香顺气丸”文字大口罐：釉色、造型均与前罐相同，但“木香顺气丸”五字无边框，此罐亦应是药罐。从其造型、纹饰、胎釉及支烧方法等方面分析，此罐也是装中药“木香顺气丸”的元代药罐。（见本书下卷，第三章P211）

白地黑花书“无深巷”、“梨花白”、“秋露白”等文字的酒罐。如白地黑花书“无深巷”文字罐：河北省曲周县前衙村出土。元代。内黑釉，外白釉，腹部绘一上荷叶、下荷花似窑戳形的长方形框，内书“无深巷”三字。这是一句“酒好不怕巷子深”的宣传好酒的广告用语，而且是简化得十分巧妙又寓意生动、形象：这里有好酒，就无巷子深可言，再深也要进去买。此罐当是盛酒的酒器。（见本书下卷，第三章P212）

白地黑花书“梨花白”大口罐：磁县南开河村元代木船一号船出土。大口，短颈，窄肩，深腹，下腹急收，隐圈足。白釉。从肩至下腹黑绘一似窑戳形上荷叶、下荷花侧饰双边框线和三幅云朵花边的“酒幌”，内草书“梨花白”三字。可见此罐是专为盛“梨花白”酒而生产的酒器。（见本书下卷，第三章P208）

磁州窑元代白地黑花壶、瓶、罐有纪年的很少，现介绍三件纪年的壶、瓶和罐。

白地黑花人物诗文纪年壶：首都博物馆存。小口，短颈，广肩，鼓腹，下腹收成隐圈足。从颈至下腹有粗细弦纹共四组，将瓶腹分为三部分，肩部用黑彩绘婴戏莲纹，下腹绘折枝花卉，中腹部行草横题七言绝句一首：

寻慎（真）悟（误）入蓬莱捣（岛），花香不断（香风不动）松花老。

采芝何处未归来，白云满地无人扫。至元十八年。

此壶是公元1281年元世祖忽必烈时所制，白釉泛黄褐色，胎质较粗。此诗当是书宋人魏野《寻隐者不遇》诗，其中或误或改动字而成。此瓶有“至元十八年”年号，是一件纪年标准器。（见本书下卷，第三章P327）

白地黑花书“至大四年”款瓶：北京故宫博物院存。丰肩，鼓腹，下腹渐收，隐圈足。白釉，下腹近底露胎。肩和上腹黑绘折枝牡丹纹，并竖书一行“至大四年二月”。此瓶为公元1311年元武宗时所制，因黑绘颜料汁稀薄或燃烧原因，而使书绘均呈褐赭色，元代黑绘颜料多有这种现象，而宋、金时黑绘颜料汁较浓。（图1-125①）

白地黑花书“至正十一年”款罐：北京故宫博物院存。直口，短颈，溜肩，鼓腹，下腹收成隐圈足。近足部露胎。从颈下至下腹有三组双线纹，肩部行楷书一周“至正拾壹年七月廿九日小河东陈家亲造”，为公元1351年，可能是彭城镇滏阳河支流小河之东的陈家窑作坊造，腹部白地黑绘折枝花卉。（图1-125②A、B）

另有一件特殊的白地黑花人头纹双耳罐：北京故宫博物院存。直口，鼓腹，圈足，颈腹之间有对称双耳。上腹绘褐彩人面纹，人面两边绘草叶，构思奇特。下腹未施白化妆土和透明釉。（图1-125③）







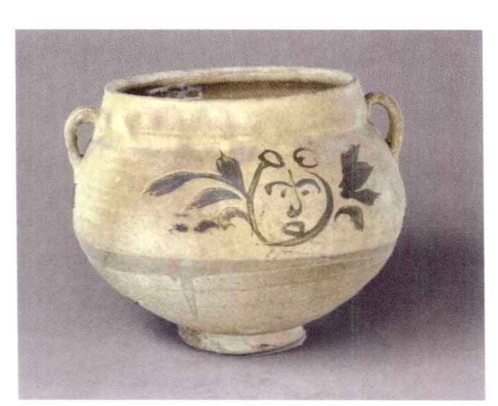


图1–125
① 白地黑花书“至大四年”款瓶
② 白地黑花书“至正十一年”款罐（A、B）
③ 白地黑花人头纹双耳罐

翠蓝釉 在漳河、滏河流域诸窑有烧制翠蓝釉器物的，但从观台窑第三次考古发掘和对各窑址的考古调查中却发现很少。翠蓝釉黑绘纹饰是先烧成白地黑花，出窑后施翠蓝釉料浆，干后再入窑低温烧成。因窑温过低，有些翠蓝釉器物常有脱釉现象。《绥中三道岗元代沉船》第95页图6.15为一件翠蓝釉黑绘大罐，由于海水浸泡，大部分翠蓝釉脱落，仅在罐颈和肩腹可见残存的翠蓝釉小片。

翠蓝釉黑花折枝牡丹纹矮腹大口罐：河北省邯郸市博物馆存。圆唇，短颈，矮腹，隐圈足。开光内绘折枝牡丹纹。此罐与白釉书“无深巷”文字罐造型相同，因窑温过低烧生，故翠蓝釉稍有脱釉。（见本书下卷，第三章P210）

翠蓝釉黑花龙凤纹大罐：日本大阪市立美术馆存。圆唇，直短颈，丰肩，上腹鼓，下腹急收成隐圈足。肩部黑绘卷草纹，腹部黑绘龙凤纹。近底有少量露原白地黑花，应是白地黑绘器罩翠蓝釉料浆改烧而成。此罐翠蓝釉呈色明显，但翠蓝釉下的黑色较浅。（见本书下卷，第三章P364）

翠蓝釉黑花花卉纹大罐：日本东京国立博物馆存。圆唇，短颈，丰肩，上腹鼓，下腹急收成隐圈足。肩部为黑绘菊花缠枝纹，腹部开光内绘折枝牡丹纹，与前罐开光内所绘折枝牡丹纹极其相似。近底有少量露原白釉，应是白地黑花器再罩翠蓝釉改烧而成。从此罐的造型、釉色、折枝牡丹纹等分析，应为彭城窑所产。（见本书下卷，第三章P365）

山东省蒙阴县出土一件元代磁州窑系米黄釉罐，[1]腹部划刻元散曲〔山坡羊〕，装饰反映民间男女青年爱情的散曲，共十七行，一百五十字：

猛听的情人呼唤，小妹妹不得方便。

你敲的窗棂儿连声响，险些儿不着爹娘瞧见。

【1】孙昌盛，朱明秀：《山东蒙阴出土元代刻文瓷罐》，《文物》，1995年第3期。

唬的我站立在门前，亲亲不知在那边？

听了一声心肝肉儿，唬的奴浑身是汗。

告哥哥你且回家也，小妹妹不得回转。

听言，好夫妻不得团圆。

猛听的情人偷叫，险些儿不着爹娘知道。

又是怕有人瞧，告哥哥你且还家也，小妹妹自有方料。

心焦，百般的不得□□。听着，□一世不把□□□，把奴的青春□。

瓷枕 到了磁州窑第四期，瓷枕一改前期装饰工艺多种多样、五彩缤纷的状况，变为一枝独秀——白地黑花装饰工艺特别发达，其他剔、刻、划装饰极少发现，雕塑、模印等装饰也不多见。枕的造型以长方形枕为主，其他形状的如八角形、如意头形、豆形枕等均减少。白地黑花长方形枕自金代末年出现，到元代占了枕的绝大多数，装饰题材广泛，装饰内容丰富，有历史故事、山水风景、神话传说、花鸟虫鱼、农村乡野，特别是随着市场经济的繁荣和市井文化的发展，元曲在社会上的广泛流行，磁州窑新出现大量以元曲为装饰内容的瓷枕，即绘画元杂剧、书写元散曲的，元曲装饰在白地黑花长方形枕上，蕴藏着极为丰富的民俗资料。这是元代磁州窑瓷枕的一个最大的特点。

如白地黑花元杂剧枕上的内容有“司马题桥”、“文姬归汉”、“柳毅传书”、“八仙过海”、“三顾茅庐”、“单鞭救驾”、“唐僧取经”、“李逵负荆”等，亦有神话传说如“白蛇传·盗仙草”等。

白地黑花长方形枕上书写的有〔山坡羊〕、〔朝天子〕、〔红绣鞋〕、〔小桃红〕、〔落梅风〕、〔喜春来〕等元散曲曲牌。

元代磁州窑瓷枕的装饰中绘元杂剧和书写元散曲的新内容，是宋、金磁州窑瓷枕上所没有的。元杂剧融合了唐、宋以来的民间“说话”、演唱、舞蹈、戏曲等艺术的特点，采用中国北方流行的曲调演唱，所以在民间流传十分广泛，在中国戏曲史上占据重要地位。而磁州窑的匠师们将这些广泛流传的元曲资料和民间市井文化的素材，摘来装饰在自己生产的瓷枕上，如同一幅幅生动的历史人物故事画卷，比纸、绢画卷更易长期保存，还有实用价值，正如枕上诗文所说：“三庚凛凛不须扇。”

元曲与唐诗、宋词鼎立而并称，同为“一代文学之胜”。它们各有其艺术魅力：诗的特点是尚雅正，贵含蓄；词讲究要眇多婉转、高雅；元曲则是求抒发率真，锐意尖新，“豪辣灏烂”，每多谐趣，以穷形尽相、酣畅淋漓为尚。元曲更贴近民俗生活，更接近今时语言，更有开放色彩，更符合现代审美心理，以雅俗共赏见胜。元曲的语言特点很多，而以北方语言为基础，同时有大量口语入曲，将传统的诗词因素、民歌风韵与俚词俗语糅为一体，形成一种新的文体语言风格。元曲的内容十分广泛，涉及社会的各个方面，曲文不仅有诗词的内容，还有社会底层人们的喜、怒、哀、乐，甚至有歌妓、乞丐的语言入曲。这是以文人为主的诗、词语言所不见的。元曲的广泛流行，给磁州窑瓷枕的装饰提供了新的形式和内容。磁州窑产品的主要销售对象是广大中下层民众，为适应广大中下层民众的需要，故突出采用了市井文化的内容来装饰自己的产品。磁州窑这些瓷枕上书写的元散曲，其曲文直率、浅白，“有蒜酪味”，直接反映着市井民众的情趣和思想，是市井之人“歌之、咏之、舞之、蹈之”的社会生活的真实写照。

元散曲装饰的瓷枕：

如白地黑花书〔山坡里羊〕元散曲长方形枕：磁县中国磁州窑博物馆存。磁县城西南火车站东加油站工地元墓发掘出土。[1]枕面和前、后侧壁书元散曲：

枕面书行楷八行，每行少者二字，多者八字：

风波实怕，唇舌休卦（挂），鹤长鹤（凫）短天生下。

劝鱼（渔）家，共樵家，

从今莫说（讲）贤鱼（愚）话。

得道助多（多助）失道寡，

渔（愚），也在他；

贤，也在他。

此曲是元朝陈草庵的《叹世》二十六首之三，充分描述了元代社会人们虽对元朝统治不满而又无可奈何的思想状况。

前侧壁书六行，每行二至六字，行草书体：

山前山后红叶，溪南淬北黄花。

红叶黄花深处，竹篱茅舍人家。

似为〔雁儿落〕元曲曲牌。仅仅简短四句，勾勒出了一幅乡野间美丽的图画。

后侧壁书五行，每行五至六字，为行楷和行草书体：

春将暮，风又雨，满园落花飞絮。

梦回枕边云渡事，一声声道不如归去。似为〔醉高歌〕元曲曲牌。

枕底为竖式“王家造”窑戳。据此枕书元散曲、造型、纹饰、窑戳等分析，是元代彭城窑的产品。（见本书下卷，第三章P274）

白地黑花书〔山坡里羊〕曲长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区出土。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。枕面书七行，每行四至八字楷书：

有金有玉，无忧无虑，赏心乐事休辜负。

百年虚，七旬初，饶（晓）君更比石崇富。

合眼一朝天数足，金，也换主；银，也换主。

枕底有竖式“张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P278）

书〔朝天子〕曲文的磁州窑瓷枕发现三方，另外磁州窑系窑口的发现一方。

白地黑花书〔朝天子〕重头曲长方形枕：磁县都党乡石场村元代墓出土。是漳河流域观台窑对岸的冶子窑的元代产品。（见本书下卷，第三章P271）

白地黑花书〔朝天子〕元散曲长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。1975年2月峰峰机修厂小学建筑工地元代墓出土。为滏阳河流域彭城等窑的元代产品。但在中国硅酸盐学会主编、文物出版社1982年出版的《中国陶瓷史》中定为宋代，在第六章第一节“定窑及磁州窑系诸窑”中有关于“磁州窑器的画与诗”的内容：“瓷枕题写宋、金两代流行的词牌、曲牌也很不少，如〔满庭芳〕、〔朝天子〕……磁县彭城出土的一件磁州窑瓷枕，枕面题〔朝天子〕：左难右难，枉把功名干，烟波名利不如闲，到大（头）来无忧患。积玉堆金无边无岸，限来时悔后（后悔）晚。病患过关，谁救得贪心汉？此枕元代墓出土。虽然元代墓中也可能有宋或金代的殉葬物品，但从此枕的造型、装饰等看应为元代枕，特别是枕面所书〔朝天子〕是元散曲，反映了元代失意士人与一部分在乡

【1】张子英：《磁州窑烧造的文字枕》，《文物春秋》1993年第4期。

地主的思想情绪。以上种种，足可证明此枕是元代枕。（见本书下卷，第三章P270）

白地黑花三面书曲文长方形枕：河北省邯郸市私人存。枕面不仅书〔朝天子〕，还书〔快活三〕等曲牌，又在前侧壁书〔朝天子〕曲文，后侧壁书〔快活三〕曲文。

枕面书十一行，每行三至九字：

〔快活三〕

百年身，能有几；叹白发，故人稀。

一年三百六十日，不如醉了重还醉。

若知就里，争甚么名和利，你乖你劣，落甚底（么）都不解天公意，玉兔金乌般移。

兴废叹，光阴如过隙，若还省得误（悟）得且做了全身计。〔朝天子〕

前侧壁书九行，每行三至六字：

老孤，面糊，休直待虚名。

误全身，远害倒大福。驾一叶扁舟去，烟水云林，皆无租赋。

徕溪山好处居，相府，帅府，那为别人住。

枕后侧壁书十行，每行为三至十字不等：

〔快活三〕、〔朝天子〕

肉肥甘，酒韵美，多舌便伤食。

家传一瓮淡黄荠，吃过后须回味。

你的无实尚不可，渔樵意时首命也，我尽知。

无半点闲，荣击石秋眠云遮，庐天地正胡（蝴）蝶，魂梦里。

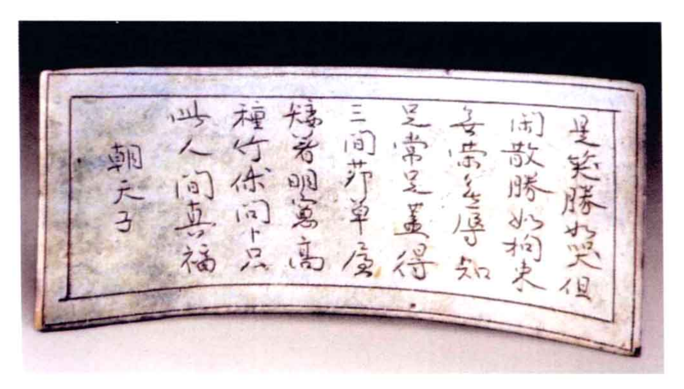
晓鸡乱啼，惊觉陈抟睡。”

此枕底面还有墨书款“至正十三年七月初三日，置到枕子壹个”。至正十三年（1353）已到元代末年。此枕制作粗糙，绘画、书写潦草，枕面弧形开光线外无锦地纹，仅绘有简单的花朵；前侧壁开光线外无纹饰；后侧壁开光线和锦地纹都未绘出，仅书写曲文。字体均为潦草的行楷。（图1-126）此枕为元代彭城窑所产。






图1-126　白地黑花三面书曲文长方形枕



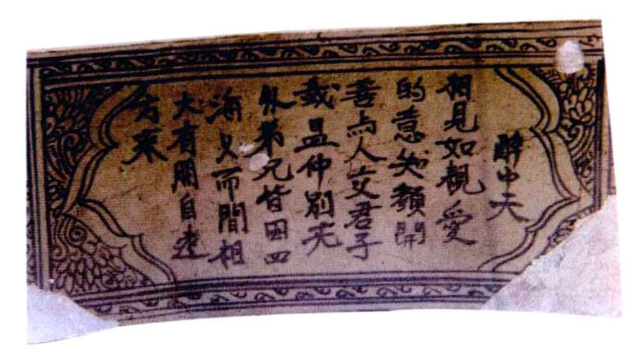


图1-127 白釉划书〔朝天子〕元曲弧边长方形枕

图1-128 白地黑花书〔醉中天〕元曲长方形枕

白釉划书〔朝天子〕元曲弧边长方形枕：河南省鹤壁市煤炭博物馆存。磁州窑系鹤壁窑所产。枕面边框线内划曲文行楷书八行，加其末行“朝天子”三字，共九行，每行五至六字：

是笑胜如哭，但闲散胜如拘束，无荣无辱，知足常足。

盖得三间茆（茅）草屋，矮着明窗高种竹，你问卜，只此，人间真福。（图1-127）枕面划书元曲文，在枕坯面施白化妆土料浆，未干时以竹棍当“硬笔”刻划曲文，再罩透明釉入窑烧成。虽无白地黑花书法艺术的神韵，但因枕的胎色重，所以划出的字露出微褐色的胎，也可收到黑白分明的艺术效果。

白地黑花书〔醉中天〕元曲长方形枕：河南省濮阳市博物馆存。枕面二角残失但未伤文字，枕底有金末和元代流行的窑戳“张家造”。枕面开光内行楷书九行，满行二至六字，首行为曲牌名〔醉中天〕：

相见如亲爱，的（得）意笑颜开。

善与人交君子哉，昷（昆）仲别无外。

弟兄皆因四海，久而间相大，有朋自远方来。

在1999年3月31日的《中国文物报》上，王义印先生介绍此词。在1993年6月6日的《中国文物报》上吴凌云先生撰文指出：“〔醉中天〕乃元曲曲牌，从造型、纹饰、画风以及戳印、书风等判断，也为元代作品。”其窑戳与前书〔山坡里羊〕元曲长方形枕的窑戳形式、文字等完全相同。（图1-128）

白地黑花书〔喜春来〕元曲长方形枕：1958年观台窑第一次考古发掘出土。河北省博物馆存。枕五面绘画书写，十分潦草，枕面三道边线内开光外四角各绘一荷花，花旁边各书字“高、枕、无、忧”，开光内书写潦草的楷书五行，末行三字为元曲曲牌名〔喜春来〕：

牡丹初放安排谢，朋友才交准备别。

人生一世半痴呆，

如梦蝶，不觉日西斜。

枕底墨书“古相陈家造”，字体为正楷。陈家作坊制作的枕仅发现此一件。（见本书下卷，第三章P413）

白地黑花楷书〔小桃红〕元曲长方形枕：北京故宫博物院存。枕面如意头形开光外绘锦地，四角绘五瓣梅，开光内有楷书七行，末形字为曲牌名〔小桃红〕：

幸逢佳诞笑声喧，喜贺今辰宴。

馥郁馨香小庭院，

昼（画）楼前，祥云苒苒（冉冉）分明现。

南极老人，手持丹诏，寿赐一千年。

枕的前、后侧面壁墨竹、花卉纹。（见本书下卷，第三章P414）

白地黑花书〔红绣鞋〕元曲长方形枕：1961年磁县观台镇观台村出土。河北省邯郸市博物馆存。边沿稍残。枕前侧壁绘墨竹；后侧壁绘荷塘小雀；枕面书行楷八行，每行为五至六字，末行书曲牌名〔红绣鞋〕：

韩信功劳十（实）大，朱客（诸葛）亮位治（至）三台，百年都向土中埋。

邵平苽，盈亩种；渊明菊，夹篱开。闻安乐，归去来。

枕底部印有竖式上荷叶、下荷花“张家造”窑戳。时代为元代。（见本书下卷，第三章P269）

白地黑花书元散曲除〔朝天子〕、〔山坡羊〕、〔落梅风〕、〔红绣鞋〕、〔快活三〕、〔喜春来〕、〔小桃红〕、〔庆东原〕、〔醉中天〕等曲牌外，还有书〔庆宣和〕等曲牌。其中不少枕底印有窑戳“张家造”、“古相张家造”、“王氏寿明”等，枕面开光内书“漳滨逸人制”或“ 漳滨逸人造”等，当为漳河流域的观台、冶子、东艾口窑所产；而“王家造”、“李家造”及书“滏源王家造”等，则为滏阳河流域的彭城等窑所产。

诗词歌赋装饰的瓷枕：

在元代长方形枕上，除书有元散曲外，还有书诗、词、歌、赋的。其书体大部分是楷书和行楷。

如白地黑花书诗文长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。枕面开光内楷书八行，满行七字，七言律诗：

绘瓷作枕妙陶然，文质彬彬更可怜。

片月花笼争日莹，块冰岚染履霜坚。

夜横吟榻偏聊思，凉入黑甘分外便。

寄语养亲行孝子，三庚凛凛不须扇。

枕面开光外所绘纹饰与前书元曲枕相似，时代应为元代。（图1-129）

白地黑花书〔西江月〕词的枕有两件。



图1-129　白地黑花书诗文长方形枕

白地黑花书〔西江月〕词长方形枕：河北省博物馆存。枕面残修复，枕面开光内以楷体书七行词文，每行六至八字，末行为〔西江月〕词牌名：

窗外日光弹纸（指），席（窗）前花影频移。

金乌玉兔往来催，积玉金话济□。

昼夜各分壹半，陆拾明昧三十。

其中更有十年痴，都事（市）荣花（华）有几。

枕面开光外纹饰，特别是枕前、后侧壁折枝牡丹画法与张子英《磁州窑瓷枕》中第四五号冶子村出土的枕完全相同，故此枕应是漳滨的冶子窑所产。（见本书下卷，第三章P411）

白地黑花书〔西江月〕词元宝形枕：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。枕周壁绘卷草纹；枕面边部稍残失五字，枕面三道边框线内有楷书五行，末行后书词牌名〔西江月〕：

□从轩辕之后，百灵立□磁窑。

于民开国最清□，用尽博士机巧。

宽池折澄□细，诸般器盒能烧。

四方客□尽来掏，件件儿变作经钞。

枕底面较枕面稍小。从造型、纹饰等分析，时代为元代。（见本书下卷，第三章P278上）

白地黑花书"草书歌"长方形枕：1959年磁县岳城水库工地出土。河北省文物研究所存。枕面残失近十字。枕面开光内以楷体书文十一行，满行十一字，末行之后另有三字"草书歌"：

磨墨磨墨，饮酒饮酒，展三幅绢，舒一只手。

浩浩风云笔下生，飒飒龙蛇腕前走。

好似赵飞燕盘舞曲未终，似周将军提定蛟龙首。

一笔来，一笔去，通臂猿猴使拈柱，黑虎巴山揭拒石，乌蛇到（倒）挂枯松树。

或时真（嗔）或时喜，半盆□水助神鬼，钟馗拖定裂缴□，□路拔出大虫尾。

写来四□□□□。二十八条龙出水。

枕后侧壁两端各书一行文字：左为"滏源王家造"、右为"鸿川枕用功"，故此枕当是元代滏阳河流域的彭城窑所产。（图1−130A、B）

白地黑花楷书《枕赋》长方形枕：广州西汉南越王墓博物馆存。观台窑产。枕面开光内以楷体书18行，每行15~18字，首行书"枕赋"2字，末行5字，加边





图1−130 白地黑花书"草书歌"长方形枕（A、B）

框线书“漳滨逸人制”5字，共计267字，是目前发现书文字最多的长方形枕。枕面如意头形开光内书《枕赋》曰：

有枕于斯，制大庭之形，含太古之素，产相州之地，
中陶人之度，分元之全名，混浊之故。
润琼径（瑶）之光浑（辉），屏刺秀（绣）之文具。
泥其钧而土丌（其）质，方其样而楞丌（其）腹。
出虞舜河滨之窑，绝不苦窳；灭伯益文武之火，候以迟速。
既入诗家之手，忻（欣）置读书之屋。
鄙珊瑚（富）贵之器，陋琥珀华靡之属。
远观者疑（凝）神，狎玩者夺目。
来尺壁（璧）而不易，贯万金而不粥（鬻）。
囊以蜀川之锦，椟以豫章之木，藏之若授圭，出之如执玉。
是时也，火炽九天，时惟三伏。
开北轩下陈蕃之榻，卧南薰箪春之竹。
睡快诗人，凉透仚（仙）骨。
游黑甜之乡而神清，梦黄粮（梁）之境而兴足。
恍惚广寒之宫，依稀冰雪之窟。
凛然（皂）发之爽，儵（倏）然炎蒸之萧。
思圆木警学之勤，乐仲尼曲肱之趣。
庶不负大庭太故（古）之物，又岂持（特）不困于烦暑之酷而已也。

此枕是磁州窑唯一一件书“赋”文体的枕，底部有与一般钟形 “王氏寿明”窑戳不同的方形“王氏寿明”窑戳。（见本书下卷，第三章P412）因枕面左侧边框线内书“漳滨逸人制”，故应为漳滨的观台诸窑所产无疑。另有一件白地黑花长方形枕，不仅底部印有“王氏寿明”窑戳，而且还墨书“至正十一年”纪年款，故这种“王氏寿明”窑戳枕的时代，是观台窑第四期金末到元代。

元杂剧、历史故事、山水画卷装饰的瓷枕：

白地黑花《君臣夜谈图》长方形枕：磁县城西北的北来村乡永旺村出土。磁县中国磁州窑博物馆存。枕面黑绘四道边框线，左侧边框线之间楷书“漳滨逸人制”，如意头形开光外饰有地纹，开光内绘历史故事“宋太祖夜访赵普”。在厅前院中的大松树下，君臣对坐案前，右坐为帝王，左坐为大臣，大臣头戴硬翅幞头，双手捧笏板恭敬地向对方禀述着，为宋太祖夜访赵普问计的故事。案上有高足灯高照和香炉烟袅袅，天空上三星当空。枕前、后侧壁绘折枝小花和折枝牡丹。枕底无釉，以“斑花料”书一“许”字，印有钟形“王氏寿明”窑戳。（见本书下卷，第三章P240）

白地黑花《火烧博望坡图》长方形枕：磁县中国磁州窑博物馆存。此枕在磁县流传有一个生动的故事。为1941年当地窑工在古煤窑巷道中发现。[1]枕面白地黑绘五道边框线，左侧边框线之间书“漳滨逸人制”，如意头形开光外饰有地纹和三道双线，开光内绘厅前院景象，正中饰双松树，假山后走来两位官员，前一位头戴硬翅幞头着长袍束带者以手做指引状，后者头戴小冠，虬髯，双手抱拳作揖，院中晚岚笼罩，天空三星高照，厅中一长者静坐，书童侍立一旁，高足灯高照。似是三国故事，即刘备三请诸葛亮后，军师孔明布置的第一场大仗“火烧

【1】此件瓷枕的出土和征集有一个生动而有历史意义的故事：1973年夏天，磁县文化馆馆长张子英和文物干部朱全升先生，在观台镇召开的宣传《文物法》、征集零散出土文物的座谈会上，听老乡介绍：抗日时期当地被日本兵抓去下煤窑的窑工在打通一个古巷道后，发现有古代的饭碗、盘、壶和瓷枕等。傍晚下班时，在井口汉奸发现古瓷碗、壶等，要强行没收，窑工不给，在双方抢夺中碗、盘、壶等全部被打碎，岗子窑村的一位窑工趁机用破衣服挟裹着瓷枕安全地通过了检查岗。散会后，张馆长等在乡文宣干部的陪同下，连夜赶十几里山路，在岗子窑村干部的协助下，找到了那位老窑工。乡、村干部说明来意。没等张馆长讲完《文物法》的有关条文，老人转身将放在炕上的瓷枕拿过来说：“国家有用，就把它献给国家吧！”接着他详细地讲述了当年如何发现的瓷枕，上井后又如何巧妙地躲过了日本汉奸的检查及三十多年来每年夏天都枕着这枕的情况。笔者在1987年观台窑第三次考古发掘时，曾听观台村村民讲过此事。

博望坡”，战后果如军师计谋，刘备引领张飞到诸葛亮面前负荆请罪，以实践战前张飞当场立的军令状。枕前侧壁绘双牡丹花鸟，后侧壁绘折枝牡丹，底部印有钟形“王氏寿明”窑戳。为元代漳滨的观台、冶子等窑所产。（见本书下卷，第三章P229）

白地黑花《唐僧取经图》长方形枕：1959年磁县岳城水库工地上潘旺村征集。[1]河北省文物研究所存。枕面开光内绘唐僧师徒三人在山峦云岚中西行，沙僧大步前行，唐僧骑白龙马，孙悟空手执金箍棒殿后，面向唐僧，但右手后指，似在互相照应，唐僧和沙僧亦做回首后顾状，似在顾望后边的猪八戒；枕面开光外的纹饰和四角的花有的似向日葵，有的似五瓣梅，左侧边框线内书“漳滨逸人制”。枕前侧壁绘墨竹二枝。（见本书下卷，第三章P400上）

白地黑花《西游记》长方形枕：广东省博物馆存。枕面开光外四角各绘有一折枝花；开光内绘唐僧师徒四人，唐僧居中，骑在白龙马上策鞭而行，身后有沙僧殿后，持大伞紧紧追赶，孙悟空手持金箍棒跃步在最前边，并回首向身后的猪八戒示意，八戒肩扛九齿钉耙大步紧跟，前上方和身后均有云和山。枕的前侧壁绘墨竹十分潦草。枕的后侧壁绘牡丹。枕底部印有“古相张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P400中）

这两件枕的纹饰稍有不同，前一件白地黑花《唐僧取经图》长方形枕的枕面开光外的纹饰、枕前侧壁绘的墨竹、枕后侧壁绘的牡丹、两端绘的荷花、枕面左边框线内书的“漳滨逸人制”，均与前白地黑花书〔朝天子〕元散曲长方形枕相同，时代应相同。此枕所绘《唐僧取经图》比广东省博物馆存《唐僧取经图》枕中少一位猪八戒，或是另一位窑匠画师的画法，或者有时代早晚之别。但二枕均是漳滨的观台或冶子等窑所产。

《唐僧取经图》元杂剧内容在《元曲百科大辞典》第494页《西天取经》条目记载：吴昌龄作《唐三藏西天取经》全剧长达六本，是现存杂剧中最长之作。早在南宋，说话人编的《大唐三藏取经诗话》话本内已有三藏法师、孙行者、深沙神的形象，共十七节。元代还有《西游记平话》，虽已失传，但在明代《永乐大典》中引用了1200字；朝鲜古代汉语教科书《朴通事谚解》中有改编的《西游记平话》1000字。这两处都有关于唐僧、孙行者、沙和尚、猪八戒记载。在元代，吴氏的《唐三藏西天取经》杂剧和元末明初杨讷的《西游记》杂剧中已有唐僧收孙行者、沙僧、猪八戒的情节。日本尚有《西游记》杂剧的插页图，如连环画的残页册，存日本一企业中。到明中期，著名的小说家吴承恩在众多的民间传说、话本、杂剧的基础上，进行了艺术加工、提炼和再创作，写成了百回长篇小说《西游记》。这两件枕均为元代，比吴承恩《西游记》成书时代要早200年，为中国文学史的研究提供了珍贵的实物资料。

白地黑花《萧何追韩信图》长方形枕：英国大英博物馆存。枕面开光内绘山间二骑，前骑急奔，后骑紧追，左边框线间书“漳滨逸人制”行楷一行五字；枕前侧壁绘墨竹。蓑丰先生论文《论磁州窑长方形绘画瓷枕》中引用此枕并认为“此画可能表现‘萧何月下追韩信’的情节”。 韩信是汉初三杰之一，他为汉朝立下汗马功劳。韩信投奔刘邦后 ，得不到刘邦重用，趁刘邦去南郑时，自己离去。萧何闻讯，认为韩信将才难得，不能失去，未来得及告之刘邦，连夜策马去追赶韩信，穿过汉中宗营镇直奔河东店，在河边追上韩信，极力劝说才回军

【1】刘朝英，等：《河北省文物研究所藏瓷枕选介》，《文物春秋》，2005年第5期，图22。

中。

元人金仁杰作《萧何月下追韩信》，在《元曲百科大辞典》第524页刊。另外《元刊杂剧三十种》和《元曲选外编》等亦刊之。蓑丰先生将其列为分期的第二组，即金末元初，大体为13世纪，相当于观台窑第三期末至第四期前段 。

白地黑花“遇皇后”故事长方枕：北京故宫博物院存。陈万里先生《陶枕》图第三图宋白地赭色人物枕技术“大抵出于观台、冶子二窑”。蓑丰先生的论文《论磁州窑长方形绘画瓷枕》图十五引用。枕面绘花园中四个人物，左边三人面向第四人，左一人和二人头戴硬翅幞头，着朝服束带，左一人手执武器，左二人双手捧笏板，左三人着便服，跪在第四人跟前，而第四人似老妇装束，侧身而站，并回首微低头望跪地之人。从画面分析，当是宋包拯“遇皇后”的故事。包拯去陈州放粮回京途中，遇见十八年前被奸人设“狸猫换太子”之奸计陷害流落民间的皇太后（原李娘娘），并秘密护送回京。包拯先呈报了八贤王，通过调查和“夜审郭槐”，18年前的奇冤得以昭雪。包拯安排她在一花园中与其子当朝仁宗皇帝赵祯母子相见。枕面所绘场面当是上述故事中的一幕。枕面左边框线间书有“漳滨逸人制”一行五字，说明其产地在漳滨的观台窑。其时代，陈万里先生定为宋代，可能偏早。蓑丰先生将此枕列为分期的第二组“蒙古时期到元代前期，即十三世纪后半叶”。此枕的时代相当于观台窑第四期前段。

金、元时代司马相如题文铭志的故事均很盛行。白地黑花《司马题桥图》长方形枕共发现二件：一件为元代，枕底印有“李家造”窑戳；另一件枕底部印有“张家造”窑戳，其时代是金代。

其一，白地黑花《司马题桥图》长方形枕：1970年磁县西来村西岗古墓出土。磁县中国磁州窑博物馆存。金代末年。枕前侧壁绘狮子滚绣球，枕后侧壁绘蹲虎；枕两端绘花卉；枕面黑绘五道长方形边框线，两端绘锦地密纹，如意头形开光内绘三座山峰中流出一小溪，溪上有一座木桥，一书生在桥头辕柱上执笔书写，其题曰“不乘高车驷马，不过汝下”，身后书童捧砚，右侧树丛后有一车，当是司马相如应诏赴京离家乡时题桥铭志的故事场景，枕底无釉，印有竖式双栏上荷叶、下荷花“张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P230）

其二，白地黑花司马题桥“李家造”长方形枕：上海私人存。上海博物馆范冬青先生曾著文引用。枕面开光内绘两个人物，左边一书生正在桥柱上执笔题写，身后书童捧砚侍立。从画面分析，当是司马相如题文铭志的故事。但此枕天空云中山头只寥寥而已，为突出人物，将桥柱画得很矮小，而将书写人的形象画得比桥辕柱还高大，有“人大于山，水不容帆”的画风。枕底印有“李家造”窑戳。此枕面开光外四角的五瓣梅等纹饰、枕前侧壁绘的墨竹与前白地黑花书〔落梅风〕元曲长方形枕相同，特别是两枕的窑戳同为“李家造”，时代应为元代。[1]

白地黑花《八仙过海图》长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕面开光外绘石榴花卉，开光内云中三座山之下有八位仙人，呈一字形排列，驾云而行，分别是汉钟离、吕洞宾、铁拐李、曹国舅、张果老、何仙姑、韩湘子、蓝采和；枕前侧壁绘墨竹；枕后侧壁绘折枝牡丹；枕两端绘花卉；枕底面印有“古相张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P231）八仙的故事多见于唐、宋、明文人的记载，当时尚未形成八仙群体。真正

【1】《陶瓷枕略论》，见《上海博物馆集刊》，1987年第4期，280页，图29。

合称八仙的是元杂剧，但八仙中每个人的姓名尚不固定。直到明代吴元泰《八仙出处东游记传》一书列出了“上洞八仙”，才确定为以上八人。“八仙过海”为道教故事，在民间流传颇广。故磁州窑匠师将其装饰在自己的产品之上，以适应市井民众的需求。

白地黑花“李逵负荆”历史故事长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕面开光内绘《李逵负荆》元杂剧中最生动的一幕：李逵赤膊负荆，跪地向对面二位抱拳请罪，对面二人伸手怒指李逵，其背后的二人守护旗杆；枕前侧壁绘折枝牡丹；枕后侧壁绘一老者举手招呼二位掩面而泣者，左右两边各竖书一行文字“相地张家造”、“艾山枕用功”；枕底部印有“古相张家造”窑戳。此枕是河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇元代墓出土。同时出土有元代白釉高足杯、碗、盘、瓶、花口觚，宋、金、元铜币有宋景德、天圣、治平、元丰、圣宋和金正隆、元至大等年号。其中以元“至大通宝”时代最晚，故此墓当是元代，其上限不会早于至大年间（1308~1311）。元人康进之曾创作杂剧《梁山泊李逵负荆》，《元曲选》中收录，并附插图。[1] 此杂剧和瓷枕上所绘《李逵负荆图》的时代均早于元末明初人施耐庵《水浒传》的成书时代，故此枕亦为研究文学史提供了珍贵的实物资料。（见本书下卷，第三章P234）

白地黑花“柳毅传书”历史故事长方形枕：河北省邯郸市峰峰矿区机修厂建筑工地元代墓出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕面绘一位盛装少妇向书生施礼并叙述着什么，少妇身后山坡上有羊群，书生躬身回礼，书生身后有鞍马。枕后侧壁黑绘一卧牛回首望月，当是《吴牛喘月图》。卧牛以黑彩勾出轮廓，再以浅黄褐彩填绘全身。这与枕面鞍马等勾绘填彩法相同。枕底部印有“古相张家造”窑戳。时代为元代。（见本书下卷，第三章P232）

此枕所绘当是元人尚仲贤的《柳毅传书》杂剧中的一幕：描述书生柳毅于唐仪凤二年赴京赶考，落榜后郁郁返乡，途经泾河岸边，见一满面愁容的牧羊女向他施礼，便下马躬身还礼。女子请他帮助，并向他哭诉自己的悲惨境遇：自己本是洞庭龙王之女，奉父命嫁泾川龙王之次子为妻，夫君暴躁放荡，不断辱骂斥责，还罚她到山里放羊。女子再三施礼，请他将信捎给家人，以便家人早来解救。柳毅听后十分同情，表示一定将书信送到，于是马上加鞭，终将信亲手交与洞庭龙王。龙王阅信悲泣。其弟钱塘龙王大怒，急飞至泾川杀了龙女夫君家人，救回了龙女。洞庭龙王盛情款待书生，并赠送无数珠宝，还欲将龙女嫁于他。柳毅深感有悖于传书救人的初衷，辞别龙王回故乡。后龙王欲将龙女嫁给锦江龙王之子，龙女闭门誓不再从父命，非柳毅不嫁。柳毅回到家乡，因有龙王赠的大量珠宝而富甲一方，上门提亲者不断，后娶了邻县“大户之女”。洞房花烛之夜，书生见新人似曾相识，新娘笑答，妻乃龙女的化身，为报解救之恩，誓与君结为百年之良缘。柳毅恍然，顿时大喜。在《元曲选》中有此剧剧文，还配有插图“泾河岸三娘诉恨”和“洞庭湖柳毅传书”[2]二幅，此杂剧与元李好古的《张生煮海》剧合称“元代神话爱情剧的双璧”。元尚仲贤据唐人李朝威的《柳毅传》和宋官本杂剧《柳毅大圣乐》及金诸宫调《柳毅传书》而作。此枕面绘人物和马所施褐彩、开光外的卷草纹等均为元代磁州窑瓷器常见的装饰技法和纹饰。枕底部印有“古相张家造”窑戳。时代当为观台窑第四期元代。

白地黑花“单鞭夺槊”历史故事长方形枕：1975年河北省邯郸市峰峰矿区临

【1】【2】[明]臧晋叔：《元曲选》，杭州，浙江古籍出版社，1998。

水村出土。枕面绘二骑交兵，一位右手执鞭，左手已抓住对面刺过来的长槊，左上角绘一骑，骑马人惊恐地回头望着；枕前侧壁绘墨竹；枕后侧壁绘折枝大、小二牡丹花；底部印有“古相张家造”窑戳。从枕的画面内容分析，当是描述唐初李渊派秦王李世民与文臣徐茂公、大将尉迟恭等率军东征洛阳王世充。唐军在洛阳西安营，李世民与徐茂公去瞭望敌营，突然敌将单雄信杀来。单雄信与徐茂公有故交，徐茂公拉住单雄信，阻止单雄信追杀李世民，而“单雄信断袖割袍”，以示与徐茂公断交，继续追赶李世民。徐茂公赶紧回营告急，尉迟恭正在洗澡，闻知抓起单鞭跨马迎头赶来，二马一交，尉迟恭右手高举钢鞭大喝一声，左手一把抓住单雄信的兵器槊……这时李世民已跑进树林，单雄信败退回营。这就是尉迟恭单鞭救秦王李世民的故事。（见本书下卷，第三章P235）

元人尚仲贤创作的《单鞭夺槊》杂剧收录在《元曲选》，[1] 并有图“单雄信断袖割袍”和“尉迟恭单鞭夺槊”二幅。其中第二图画面为尉迟恭上身赤膊、手执单鞭已救下李世民，正夺单雄信刺过来的长槊。这与剧文相同，而瓷枕上绘的尉迟恭衣帽齐全，与原剧稍有不同。

白地黑花《文姬归汉图》长方形枕：此枕现存英国大英颠博物馆。枕面开光内绘一标人马，共五骑，首骑撑旗，尾骑执武器殿后，中间一盛装妇女，当是回归中原的蔡文姬，其前后一骑各抱一胡笳，有两只猎犬在马队前和队中跟随；枕前侧壁绘墨竹；枕底部印有“古相张家造”窑戳。此枕除枕面的纹饰以外，枕的造型、纹饰及窑戳“古相张家造”均与前枕完全相同。（见本书下卷，第三章P400下）此枕面所绘《文姬归汉图》是东汉末年的历史故事。才女蔡文姬被南匈奴掳后，与匈奴左贤王成婚，经十二载，生有一双儿女。东汉丞相曹操占据了邺都，并挟天子以令诸侯，他与蔡文姬之父蔡邕是故交，得知蔡文姬在匈奴的消息后，立即派员携重礼与匈奴多方交涉，蔡文姬才得以回汉。归汉后来到邺都，曹操在铜雀台上接见了她，帮她婚配成家，并请她回忆、整理其父蔡邕的文章。这个故事发生在今临漳县古邺城，即宋、金的磁州境内，所以磁州窑匠师将这一发生在本州且家喻户晓的故事装饰在自己的产品上，是很自然的。对此枕画面，也有的专家释为“昭君出塞”，不大准确。

以上几件枕的造型、纹饰以及窑戳的形状、花饰、字体均相同。窑戳基本上出自同一窑口、同一作坊，甚至多数是同一“古相张家造”窑戳所捺出，只有少数稍异。其时代相当于观台窑第四期前段末至后段。

白地黑花《行佣孝母图》长方形枕：1958年磁县岳城水库工地观台村出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕前侧壁绘墨竹；枕后侧壁绘折枝牡丹；枕两端面各绘菊花一朵；枕面开光外四角各绘五瓣梅花，开光内绘三个人物：左绘一武士持剑，向对面来人讲说什么，右绘一人背一竹篓，内有一老妇。从画面分析，当是二十四孝之 “江革行孝”，也有人释为“鲍山行孝”。枕底部印有“古相张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P245）

白地黑花《僧稠降虎图》长方形枕：目前发现三件：其一为1983年河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇新剧场工地金代墓出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕面开光外四角各绘简化五瓣梅，开光内正中绘一高僧手持禅杖向两只老虎讲说着，两只老虎前腿微曲，点头做降伏状。应为“僧稠降虎”的故事。枕前侧壁绘墨竹；枕底部印有竖式上荷叶、下荷花，楷书阳文“张家造”窑戳。时代为

【1】[明]臧晋叔：《元曲选》，杭州，浙江古籍出版社，1998。

金代末年。（见本书下卷，第三章P241）其二为河北省邯郸市博物馆存。1981年河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇新剧场工地元代墓出土。枕面开光内绘一位持禅杖的高僧降伏双虎，左边虎降伏低头，高僧以禅杖直指右边张大口的老虎，似在向其说法讲经，即《僧稠降虎图》；枕前侧壁绘墨竹；枕底部印有“古相张家造”窑戳。还有一件白地黑花《僧稠降虎图》长方形残枕，绘画内容与前二枕同为“僧稠降虎”的故事，但画面稍有不同，枕底残失。出土于元代墓。

僧稠是指北朝的大德稠禅师。北齐皇帝高洋于天保二年（551）请僧稠入邺都，先在皇宫为皇帝、皇后、嫔妃等讲经、授戒，后在漳河、滏阳河一带讲经弘法。高洋皇帝为僧稠修“邺西南80里的云门帝寺”，在今磁县西南漳水之阳，可惜尚未找到该寺遗址。僧稠禅师还“兼大石寺主”，即北响堂寺寺主，坐禅弟子上千。他“策杖漳滏”，在北齐邺都近邑声望极高，留下了很多遗迹。在邺南有今河南安阳善应乡小南海石窟，天保六年（555），僧稠参与了雕凿。窟前有方法师为纪念于乾明元年（560）“迁化”的“中国师大德稠禅师”而“镂石斑经”，镌刻了《华严经》偈文。在邺西南磁县观台窑西的北羊城村小山口有“稠禅师寺”遗址，尚存明、清“稠禅师之寺” 残碑头和宋宣和年间摩崖题刻。在武安定晋岩禅果寺内，有后唐天成四年的《磁州武安定晋岩重修古定晋禅院千佛邑碑》，碑中记“因僧稠法衣挂树，号‘稠禅师之寺’，后又改定晋禅院”，禅室山宁，雄高深邃，禅室后有“稠禅师解斗的二虎窠穴”。

白地黑花《豫让刺赵襄子图》长方形枕：1972年磁县冶子村出土。磁县中国磁州窑博物馆存。枕面绘一标带仪仗的人马过桥，在桥上呈一字形站立，桥头一人跪地拦住首骑在讲话或禀告。似为“豫让刺赵襄子”故事。这幅画面汤池教授释为赵国早期的“豫让刺赵襄子”，史树青先生释为“陈桥兵变”。[1] 此枕绘的桥与前枕上绘的桥造型和结构相似，同为单孔八望柱木拱桥，只是此桥桥头有两根高大的门柱构成辕门式的简单牌楼，其横栏板上书一“桥”字，柱头装饰为鸟饰。枕底部均印有“古相张家造”窑戳。时代应为金末元初。（见本书下卷，第三章P227）

白地黑花《三顾茅庐图》长方形枕：美国私人存。枕面绘三个人物向正面柴门走来，其背后坡侧有三匹鞍马，为“三顾茅庐”故事的场景；枕前侧壁绘墨竹；枕后侧壁绘牡丹；枕底部印有“古相张家造”窑戳。蓑丰先生的论文《论磁州窑长方形绘画瓷枕》曾介绍此枕。

白地黑花《赵抃入蜀图》长方形枕：观台镇东艾口村出土。磁县中国磁州窑博物馆存。枕面开光内绘“赵抃入蜀”的历史典故；赵抃头戴硬翅幞头，着宽袖长袍，策杖而行，做途中行走状，他身前有口吐祥云的神龟和口衔仙草大步前走的仙鹤，最后紧跟抱琴的书童，即“一琴一鹤一龟”的画面；枕前侧壁绘墨竹；枕后侧壁绘折枝牡丹；枕两端面各绘花卉；枕底部印有“古相张家造”窑戳。（见本书下卷，第三章P237）

白地黑花《赵抃入蜀图》长方形枕：河北省石家庄市博物馆存。枕面锦开光内绘一位着长袍的长者携琴在山野上行走，前有一仙鹤正大步前行，即“一琴一鹤”的画面；枕前侧壁绘墨竹；枕底底部印有上荷叶、下荷花“张家造”窑戳。其时代应为金末元初。（见本书下卷，第三章P238下）

白地黑花《山水雁阵图》长方形枕：现存美国波士顿罗德岛装饰学校美术

【1】史树青：《北宋磁州窑“陈桥兵变”图瓷枕》，《历史教学》，1979年第1期。



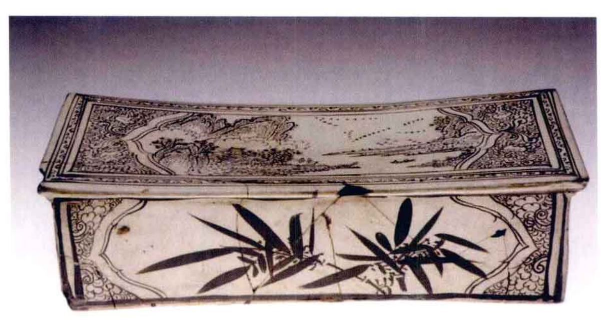




图1-131　白地黑花《山水雁阵图》长方形枕

馆（蓑丰的论文《论磁州窑长方形绘画瓷枕》图七引用）。枕面绘五道长方形边框线，边框线内两端绘地纹，在如意头形开光线内绘云中二山峰，天空中有人字形、一字形雁阵，有的纷纷降落在河滩上，近景有渡口、小舟及树丛、建筑等，似为《潇湘八景》之一的《平沙落雁》；枕前侧壁残裂但未伤及所绘墨竹；枕后侧壁绘折枝牡丹花；枕两端面绘双牡丹花；底部印有“古相张家造”窑戳。（图1-131）

白地黑花《三山归舟图》长方形枕：枕面绘云中三山峰和人字形雁阵，水中三只小舟，一只已落帆靠岸，另两只正在降帆中，并渐渐靠岸，似为《潇湘八景》之一的《远浦归帆》；枕底部印有“古相张家造”窑戳，花款上荷叶、下荷花样式均被简化。时代相当于观台窑第四期后段，元后期。蓑丰先生的论文《论磁州窑长方形绘画瓷枕》曾给予介绍。

早在20世纪50年代，陈万里先生在观台窑址调查中发现过带“古相张家造”窑戳的瓷枕残片，李辉柄先生在冶子和东艾口窑址调查中也发现过带“张家枕”窑戳的瓷枕残片。1987年观台窑址考古发掘中还发现了另一种带“张家造”窑戳的瓷枕残片和带“张家造”窑戳的瓷枕。故这种张家作坊应在漳河流域，带“古相张家造”窑戳的瓷枕应是观台窑所产。带“古相张家造”窑戳的瓷枕的后侧壁还书有“古相张家造”、“艾山枕用功”或“相地张家造”、“艾山枕用功”等文字。带 “古相张家造”窑戳的瓷枕，极少出现在明昌三年（1192）以后的金末，多数为元代。

另外，白地黑花“李逵负荆”历史故事长方形枕，带“古相张家造” 窑戳，就是出土于元代墓中。此墓除出土此枕和白地黑花碗、盘等典型元代瓷器外，还出土有宋代铜币和元代“至大通宝”铜币等。故带“古相张家造” 窑戳的瓷枕应为元代瓷枕。（见本书下卷，第三章P234）



图1-132 白地黑花“梦花仙子”长方形枕

白地黑花《梦花仙子图》长方形枕：磁县北来村乡大营村出土。磁县私人存。枕面如意头形开光内绘一庭院，亭中一书生伏案而眠，右边有一高足灯，花从中“飞”出一位盛装仕女；枕前、后侧壁绘折枝牡丹花，前侧壁左端边框线中有楷书一行五字“滏源王家造”；两端面各绘荷花一朵。此枕为滏阳河流域的彭城窑所产。枕面所绘故事似为“梦花仙子”，又似“钱塘佳梦”故事，即“宋人司马仲才和苏小小在梦幻中的爱情故事”。（图1-132）

白地黑花睡美人形枕：1975年河北省邯郸市峰峰矿区彭城元代墓出土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。枕的造型为一中年妇女曲身侧卧，从肩腰到臀形成一微凹的枕面，妇女头下枕一莲纹枕。面容详，眉清目秀，头梳半圆髻。衣纹、眉、发等处均绘黑彩。枕底无釉，以黑彩书写的三行文字，中间一行为大字“至正贰年六月初四日”，左为“李仕安索……”，右为“申家窑出……”。至正贰年是元惠宗妥懽帖睦尔第三个年号的第二年，即公元1342年，李仕安当是订烧瓷枕的货主，“申家窑出……”当指申家庄窑烧制。（见本书下卷，第三章P266）因有明确纪年和申家窑字号，故此枕可为元代申家窑枕断代的重要参考资料。

白地黑花猛虎下山纹如意头形枕：1973年磁县都党乡冶子村元代墓出土。磁县中国磁州窑博物馆存。枕面绘三道如意头形边框线，边框线内绘一只山林树丛中的斑斓猛虎；枕四侧壁绘细线卷草纹；枕底部无釉稍残，印有竖式上荷叶、下荷花“张家造”楷书窑戳。（见本书下卷，第三章P160）

白地黑花麻雀纹豆形枕：1988年磁县冶子村元代墓出土。枕面画两道豆形边框线和三道如意头形边框线，边框线和开光之间夹绘点线纹，边框线内绘墨竹小麻雀。小麻雀先以细笔精绘出轮廓，再以浅褐色填染头顶、背和尾部。小麻雀圆睁小眼注视着前上方竹叶背后的动静。磁州窑画师对大自然景物的观察细致入微，把生活中最生动的一幕摘来装饰在自己的产品上。枕四侧壁绘细线卷草纹。枕底部无釉稍残，印有竖式上荷叶、下荷花“张家造”楷书窑戳。（见本书下卷，第三章P144）

白地褐彩《高士望月图》豆形枕：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。枕面绘五道如意头形边框线，并夹绘长短线纹，边框线内绘山水人物，远处云中双峰，近处岸边高士举头望天空中一弯新月，对面岸边小树饰褐彩树叶；枕四侧壁绘细线卷草纹；枕底部无釉稍残裂，印有竖式上荷叶、下荷花“张家造”楷书窑戳。

（见本书下卷，第三章P166）

三彩院落：磁县城西南滏阳河中出土。磁县中国磁州窑博物馆存。为一组宅院建筑的明器。残存有蹲狮一只、院门、照壁、正房、东厢房、西厢房及四位男女仆人、一猪、一羊、一猪食盆。三彩釉色较平淡，建筑以浅黄釉和浅绿釉为主，人物和牲畜猪、羊以浅黄釉和褐釉为主，照壁带架施绿黄釉。正房和东、西厢房均为硬山顶，绿瓦黄脊。院门开门，东、西厢房门关闭，正房门有两个竖棂窗，房前有矮栏，房顶正脊两端有龙头，右龙头残失。院门前尚存右边一蹲狮，左边蹲狮失。四名仆人以褐釉为主，二男二女。从建筑样式、彩釉，特别是男女仆人所穿戴的元代衣帽分析，这组属一般民居宅院建筑的时代为元代。（见本书下卷，第三章P226）

磁州窑第四期时，由于战争和天灾，生产凋敝，人们生活困苦，对粗瓷产品的需求数量大增，城乡市井、边远山村和集镇均可见白釉“王”字碗、白釉书“王”字盘、黑釉碗、黑釉“桃心”盘等元代典型器物。精细薄胎的磁州窑器物减少，粗质厚胎的磁州窑器物增多。在磁州窑第四期的装饰方面，由于元代市场经济的大发展，市井文化特别是元曲的发展，为磁州窑白地黑花装饰艺术提供了更丰富的装饰内容。由于元代白地黑花装饰占主流，给我们留下了众多的白地黑花元杂剧、书元散曲枕、罐、坛等大件珍贵艺术精品。这是磁州窑第四期的白地黑花装饰艺术的独特之处。

（五）磁州窑第五期器物装饰艺术的发展变化

明、清至近现代时期，磁州窑经历了宋、金、元时期发生、发展、繁荣的各个阶段之后，随着漳河流域观台诸窑场的逐渐停烧废弃，磁州窑中心窑场转移到滏阳河流域的彭城诸窑。滏阳河流域的临水窑早在北朝时期就开始烧青瓷，彭城窑与临水窑隔滏水相望，据目前考古发掘资料，彭城诸窑在金、元、明、清时期以生产民用瓷等为主，也生产少量供元、明宫廷用的“内府”瓶、大罐、瓶、缸等器物，成为磁州窑的烧造中心。所产瓷器除少数由滏阳河水路和陆路运往京城皇宫外，绝大多数则通过水路和陆路远销华北、东北、东亚等地，影响深远。

因观台窑等漳河流域的10处古瓷窑址在磁州窑第四期末——即明初建文年间，全部停烧，故磁州窑第五期仅留滏阳河流域的彭城、临水、富田、河泉、二里沟、常范庄、义井等窑场。滏阳河流域的诸窑多未进行考古发掘，有的虽配合基建工程做了少量的发掘清理工作，但均未进行科学整理和分期研究，目前无法对明初以后的磁州窑进行详细的介绍，在这里仅把明初以后的磁州窑暂时统划为磁州窑第五期作简要概述。

明初建文三年（1401），漳河与卫河同时泛滥，致使唐、宋大名城变成泽国，无奈将大名城迁至其西南高处的艾家口，即今大名城。临漳县也因水灾三迁其县城。加之明初燕王即明成祖朱棣与建文皇帝朱允炆的帝位之争，元末战乱尚未完全恢复，天灾、战祸双至，特别是河北、河南和山东西部灾荒尤甚，民不聊生、土地荒废、人口大减。这对作为民窑的磁州窑是一个巨大的打击，致使其生产大减，至今磁州窑纪年器物很少发现明初纪年器。

对明代磁州窑的研究，虽然日本学者金沢阳于1985年著有《明代的磁州窑》，但多用的北方“磁州窑系”各窑的产品，而非滏阳河流域彭城等窑真正“嫡系”磁州窑的器物，故金沢阳的《明代的磁州窑》仅能作参考。有关明代磁

州窑器物的研究状况，日本学者长谷部乐尔先生在1974年编著的《磁州窑》中所说："磁州窑历史的后半部分，仍笼罩在黑暗中。"对于磁州窑故乡的学者来说，虽然对彭城窑的研究还有待于向纵深进展，但由于多年来当地明代、清代墓葬零散出土的瓷器，又在彭城、临水基建工程中做了少量的发掘清理工作，所以已远不是"仍笼罩在黑暗中"之事。特别值得欣慰的是郭学雷先生2005年6月《明代磁州窑瓷器》一书出版，把彭城磁州窑器物作为其第一节，在我们目前尚无彭城诸窑考古发掘资料的情况下，郭学雷先生对彭城窑明代器物识别收集、整理研究的成果，还是值得称赞的。

最早记载磁州窑的文献是元末明初人曹昭，于明洪武二十一年（1388）刊《格古要论》，其卷下《古窑器论》中"古磁器"条记载："好者与定相类，但无'泪痕'，亦有划花、绣花。素者价低于定器，新者不足论。"[1]而明天顺三年（1459）舒敏、王佐校增的《新增格古要论》卷七"古磁器"条又有不同的记载："古磁器，出河南彰德府磁州，好者与定器相似，但无'泪痕'，亦有划花、绣花。素者价高于定器，新者不足论也。"[2]另外，五卷本《新刊格古要论》，亦为 "亦有划花、绣花。素者佳高于定器"。仅从文献载"好者与定相类"或"素者价低于定器"或"素者价高于定器"或"素者佳高于定器"等等互相矛盾的记载可见，不论宋、元磁州窑器"价低于"或"价高于"定器，总还是能与宋代五大名窑之一的定窑器相比肩。同文又记"新者不足论"、"新者不足论也"。这也说明他们对明朝初年的磁州窑新产品的评价是"不足论"。实际上彭城窑等滏阳河流域诸窑的明代产品，虽在碗、盘、罐等器物上出现了新的装饰色彩和装饰内容，比元代书"王"字的碗、盘有不小的进步，但就磁州窑产品总的评价，也确实远不如宋、金、元时期磁州窑的生产规模和装饰艺术水平。

经过明初特别是"燕王扫北"后永乐、洪熙年间的和平发展，到宣德、正统年间，彭城窑经过20余年的恢复和发展，从宣德年间开始，又为皇宫的光禄寺烧造大件瓷器，《大明会典》载："凡河南及真定府烧造，宣德间题准，光禄寺每年缸坛瓶，共该五万一千八百五十只、个。分派河南布政司钧、磁二州，酒缸二百三十三只，十瓶坛八千五百二十六个，七瓶坛一万一千六百个，五瓶坛一万一千六百六十个。"[3]它记载了磁州窑从明宣德年间又给皇宫烧造瓷器的史实。这说明彭城窑经过明初的发展，又达到了了烧造皇宫所需贡瓷的制瓷工艺水平和规模。

《大明会典》还载："嘉靖三十二年题准，通行折价，每缸一只折银二钱，瓶、坛一个折银一分。钧州缸一百六十只，瓶坛一万八千九十个，共该银二百一十二两九钱，外增脚价银一百九十七两一钱，又大户帮贴银六十两。磁州缸七十三只，瓶坛一万五千七百六十二个，共该银一百七十二两二钱二分，外增脚价银一百三十二两五钱八分五厘。曲阳县缸瓶坛共一万七千七百六十五件，该银一百九十九两八钱八分，外增脚价银一百八十五两九钱九分三厘，总该银一千一百四十两六钱五分八厘。通行解部，召商代买。"[4]从宣德年间到弘治年间（1426~1505），磁州窑为皇宫光禄寺烧造分派订烧的缸、坛、瓶等，从嘉靖三十二年（1553）开始，磁州等地已不再是简单地接受分派任务订烧缸、坛、瓶等器物，而是通过对订烧器物"通行折价"、"外增脚价"等实行"召商代买"的新办法。这当是经过明初的发展，到明中期嘉靖年间，经济空前繁荣，手

【1】［明］曹昭：《格古要论》，文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆影印本，871册。

【2】北京古籍书店影印，明天顺六年（1462）刻本。

【3】【4】《大明会典》，194卷，工部十四"陶器"条。

工业发展，商业兴旺，资本主义萌芽产生，宫廷从向窑场分派、进贡等办法发展到“召商代买”，充分说明彭城诸窑瓷业的生产规模和实力已发展到相当水平。

《明史》卷八十二《食货志》记载：“宣宗始遣中官张善之饶州，造奉先殿几筵龙凤文白瓷祭器，磁州造赵府祭器。”磁州在元代曾划归真定府，元代至元十五年（1278）又改属广平总管府，到明洪武元年（1368），磁州改属河南彰德府。故明初的第二代赵藩王于明宣德六年（1431）死时，磁州已划归第二代赵藩王所辖的地域内。《明史》记载明宣宗朱瞻基于宣德年间遣人到磁州订烧制造了“赵府祭器”。

明崔铣辑《嘉靖彰德府志》卷二《地理志》“磁州”条载：“彭城，在滏源里，居民善陶缶、罂之属，或绘以五采，浮于滏，达于卫，以售于他郡。”（1964年上海古籍书店据宁波天一阁藏明嘉靖刻本影印）《嘉靖彰德府志》卷三《建置志》“磁州”条记载：“彭城厂，在滏源里，官窑四十余所，岁造磁坛纳于光禄寺。”

明嘉靖以后，有关彭城窑的文献记载大增，除《嘉靖彰德府志》外，还有明嘉靖三十二年（1553）磁州知州周文龙等纂修的《嘉靖磁州志》、明万历八年（1580）赵范等纂修的《重修磁州志》八卷本，连碑碣、墓志也有铭记，如彰德府推官张应登明万历十五年撰写的《游滏水鼓山记》碑、黑龙洞村东南出土的明万历三十四年（1606）李钥墓志。

记载磁州彭城窑的碑志，当首推彰德府推官张应登明万历十五年撰写的《游滏水鼓山记碑。此碑现仍立于河北省邯郸市峰峰矿区鼓山北响堂寺大佛洞台阶北侧，通高1.82米，宽0.77米，厚29.5米，共刻楷书23行，满行65字，篆额2行。（见本书上卷图1-2《游滏水鼓山记》碑文拓片）碑文记载张氏游滏水、鼓山和南北响堂寺后，投宿于彭城镇古庙中。次日对彭城窑作了考察：“彭城陶冶之利甲天下，由滏可达于京师。而居人万家，皆败瓮为墙壁。异哉！晨起视陶陶之家，各为一厂，精粗小大，不同锻冶。入室睹为缸者，用双轮，一轮坐泥其上，一轮别一人牵转，以便彼轮之作者，作者圆融快便入化矣。为碗者止一轮，自拨转之。而作亦如是。□之似此作者曰千人而多，似此厂者曰千所而少。岁输御用者若干器，不其甲天下哉？而近以旱故，各减十之一二矣。”碑文中不仅对彭陶瓷生产有总的评价“陶冶之利甲天下”，难得的是他还“入室”亲眼看了一下当时的作坊、具体生产和拉坯工艺制作情况，记述了规模“居万家”，工匠千余人，近千个厂，以及运销等情况。是研究彭城窑的珍贵资料。还记下了“岁输御用者若干器”。这“若干”具体是多少呢？在《大明会典》中载：“明代在彭城镇设官窑四十余座，岁造瓷坛堆集官坛厂，舟运入京，纳入光禄寺。明弘治十一年，进贡于皇家之瓶、坛达一万一千九百三十六个。”嘉靖年曾达年输缸、瓶、坛15385个。

《明故典史官龙潭李公墓志铭》从河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇黑龙洞村东南明代李钥墓出土。志长52厘米、宽51厘米，共刻30行，满行30字，楷书。现存河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所。该志记明代彭城窑一窑主名李钥，字龙潭。他是磁阳世族，祖籍彭城，“生平高不仕之节，乐恬退之风……公生于嘉靖丙戌（嘉靖五年，1526）正月初一日。享寿八十有一，于万历丙午（万历三十四年，1606）八月十四日以疾告终于正寝，公之……至若持家，则克勤克俭……置力农

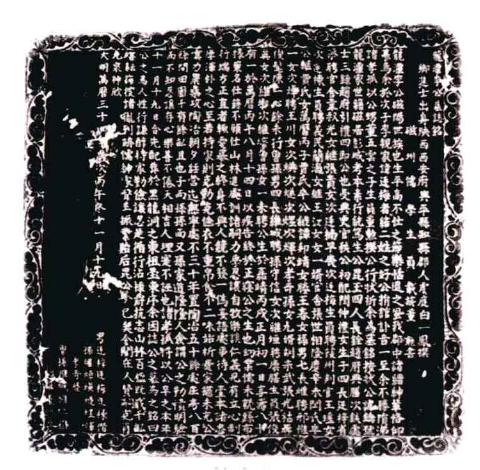


图1-133 李钥墓志拓片

桑，攻陶冶，朝夕经营，迄无宁处，不三十年，置陶冶五十余处，庄房八百余间，田园千有余亩。且也子而孙，孙而又孙，家道隆隆，人佥谓公之勤积明验而不知，忍让存心，乐善不倦，天相吉人，理实不诬也……公卒之本年十一月十九日，合先配葬于黑龙洞之东祖茔”。末行年款为“大明万历三十四年岁次丙午冬十一月十九日”。此墓出土的墓志（图1-133）说明，直到明代，磁州窑的工匠和窑主仍是“置力农桑，攻陶冶，朝夕经营”，即农业和手工业同时经营。李钥应为元代彭城窑“李家造”作坊主李氏的后人。

明、清时期，彭城镇窑场瓷业生产十分兴旺，故享有“南有景德，北有彭城”的美誉，还有“千里彭城，日进斗金”之说。在20世纪上半叶，彭城一带虽然屡遭战争的破坏，但瓷业生产从未断烧。到中华人民共和国建立时，彭城镇还保留有馒头窑440余座，其中有180余家窑场坚持日常生产，成为北方地区的一处重要瓷器产地。全国解放后，随着民族工业的振兴，磁州窑焕发了青春，已发展成为我国的八大瓷产区之一。

随着时代的进步与发展，磁州窑的装饰技艺发生了多次大的变化，从明代到清光绪初年，一度十分辉煌，部分时间具有“官窑”性质的“官坛厂”身份，但其产品仍然以民间生活用品为主流，大量生产缸、盆、碗、罐、瓶、坛等器物，也生产少量的民间艺术品。其装饰艺术的一个最突出特点是在继承传统的白地黑花基础上，大量使用白地褐彩，又新出现当地盛产的“落砂红”（柿红色）彩，使绘画内容更多地反映了这一带的民俗风情，应该说这是磁州窑装饰艺术所取得的创新成就。从清光绪末年始，磁州彭城等窑场曾先后派出60余名匠师、窑工到景德镇学习青花瓷生产工艺，磁州窑受到了景德镇青花装饰艺术的影响。除仍大批生产缸、盆、碗、罐等白釉、黑釉生活日用品外，也开始大量生产青花瓷，其中有不少青花装饰艺术瓷。

从20世纪20年代到60年代，磁州窑的装饰艺术博采众长，除受到了青花瓷影响外，还受到唐山窑五彩装饰的影响，出现了釉下五彩和釉上五彩两种技法，使磁州窑的装饰艺术从白地黑花到青花，再演变成为五彩，青花技法也逐渐融入到了五彩装饰之中。磁州窑匠师还创出了手工绘画和贴花兼容并蓄的新技法，并使瓷器的产量得到了大幅度提高。新中国成立以后，随着各地工业细瓷的发展，出现了陶瓷生产的“贴花革命”，人们日益追求细白瓷器和五彩贴花细瓷器，彭城窑除生产少量仿古瓷之外，仍以生产日用生活瓷为主，传统手绘装饰技法加入了

大量青花、五彩、落砂红、贴花工艺，延续千年的磁州窑进入了一个新的发展阶段。

（1）明代器物装饰的发展变化

磁州窑明代仍以白地黑花为主，元末出现的少量黄褐彩，到明代又有新发展，同时开始大量使用釉上“落砂红”装饰。

彭城窑考古发掘资料正在整理研究之中，其分期工作尚未进行，故只能作一简单举例介绍：

白地黑花 明代白釉碗、盘内底多绘有细密的花纹，又有用写意画法绘画的花园花草、花园人物碗、盘等。

白地黑花褐彩人物碗残件：彭城窑址采集。郭学雷《明代磁州窑瓷器》一书第20页图1-1引用。用毛笔迅速、简洁地勾绘出人物，或作揖或摘花，人的眉、眼、鼻等亦简笔绘出，并在人物周围加绘简单的花草纹，再点绘褐彩。碗的支烧方法与元代相同，亦为砂堆支烧。（图1-134A、B）

白地黑花写意作揖人物残碗二件：毕克官先生采集于北京站邮电局工地。（见毕克官先生《中国民窑瓷绘艺术》图122）碗内底部正中以黑彩绘头梳矮髻的写意画作揖男子，两侧绘散草纹，并用“落砂红”褐彩点缀。所绘花草纹极为简练，人物绘画特别潇洒，整个人物的眉、眼、双腿几笔画下，“双腿竟画成弹簧状”，大写意到近乎抽象。因加“落砂红”褐彩纹饰，给白地黑花装饰又增加了鲜亮的色彩。这种加彩装饰的碗和盘仍为砂堆支烧 。（图1-135A、B）

明代碗所绘人物与宋、金、元有明显的区别和创新，如人物面部眉、眼等绘画极为简洁、生动，而衣纹特别是腿和脚，有的几笔绘成，有的一笔绘成形如弹

图1-134 白地黑花褐彩人物碗残件（A、B）





图1-135 白地黑花写意作揖人物残碗二件（A、B）





篁，有大写意之风，线条极为潇洒。

白地黑花草中蚂蚱、八卦图碗残片：彭城窑址明代层发掘出土。河北省邯郸市邯郸市文物保护研究所。左：碗内底部双环内以黑彩绘墨竹一枝，正中落一只蚂蚱，有六枚砂堆支烧痕。右：内白釉外黑釉。碗内底部正中黑彩绘阴阳鱼，四周黑彩绘象征性八卦纹。（图1-136①）

白地黑花竹纹褐彩划花大盘残件：彭城窑址明代层发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。大盘内以褐彩绘出三道双环弦纹，盘正中黑绘墨竹，其外环内以黑彩填绘出一周白如意头纹，其外划出曲带纹，即“富贵不到头”纹。（图1-136②）

白地黑花褐彩“天马”、“天狗”纹盘残件：彭城窑址采集。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。两件残盘均砂堆支烧，黑花“天马”四蹄做腾空状，“天马”四周绘似云、似字的黑彩；另一件盘内以黑彩勾绘出卷尾“天狗”，外形及身上绘简单纹饰，内施黄褐彩。（图1-137）“天狗”四周绘云朵，与郭学雷《明代磁州窑瓷器》一书中第24页的图1－17白地黑花褐彩《鬃尾奔马图》罐、图1－18白地黑花褐彩《鬃尾奔马图》盘上的纹饰、绘艺十分相似。

白地黑花墨竹诗文葫芦瓶：明代彭城窑生产。私人存。口部稍残。上腹部行草书诗文“与（雨）过花生彩，风来竹有声”，下腹部绘一小燕子飞向墨竹丛，从竹丛向右边斜着看，画面寓意“风来竹有声”。（图1-138）

还有的葫芦瓶上绘暗八仙纹，即只绘八仙人物的代表法器：宝扇、宝葫芦、宝剑、花篮、笛子等，亦为明、清磁州窑匠师常绘的图案。

白地黑花划鱼藻纹小盆底残片：明代彭城窑生产。河北省邯郸市峰峰矿区私

1-136
① 白地黑花草中蚂蚱、八卦图碗残片
② 白地黑花竹纹褐彩划花大盘残件
图1-137 白地黑花褐彩“天马”、“天狗”纹盘残件
图1-138 白地黑花墨竹诗文葫芦瓶












图1-139　白地黑花划鱼藻纹小盆底残片

图1-140　白地黑花书双“喜”字褐彩纹盘

人存。仅存小盆残底及少量四壁。盆内底部双弦纹内黑彩绘划一颗水藻和一条小鱼。（图1-139）

白地黑花书双“喜”字褐彩纹盘：明代彭城窑生产。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。边沿和近内底部各绘双细弦纹，四壁两组弦纹间黑彩加褐彩绘蔓草枝叶纹，两颗草叶间各绘一小鱼隔开，盘底以黑彩书一双“喜”大字。盘底残存五枚砂堆支烧痕。（图1-140）

白地黑花草书“春”字盘：明代彭城窑生产。河北省邯郸市峰峰矿区私人存。盘内绘两组细双线夹一组粗线弦纹，盘心草书“春”字。盘底残存五枚砂堆支烧痕。（图1-141①）

白地黑花褐彩草书“春”字盘：毕克官先生《中国民窑瓷绘艺术》图48介绍。盘内绘两组细双线夹一组粗线弦纹，盘心草书“春”字。盘底亦残存砂堆支烧痕。毕克官先生释为“寿”字，但查《行草大字典》先贤的碑和字迹，应是“春”字。与上述私人存“春”字盘相比，两盘的造型、两组细双线夹一组粗线弦纹、草书“春”字等均相同，只是安氏存的盘黑彩乌黑，毕氏书中引用的盘为黑彩半圈呈褐色，两“春”字的末笔不同，支烧痕前者是五枚，后者是六枚。虽然有些不同点，但仍看出是同一时代、同一窑口所产，也可能是出自同一画师之手。（图1-141②）

白地黑花竹园人物纹碗残件：彭城窑址明代层发掘出土。河北省邯郸市文物

图1-141
① 白地黑花草书“春”字盘
② 白地黑花褐彩草书“春”字盘





保护研究所存。侈口曲壁，下腹以下露胎，圈足，砂堆支烧。碗内沿黑彩绘双弦纹夹一周填绘人字形曲带纹，内底黑彩绘一头戴软角幞头的长髯老者，着长衫，注目芭蕉，身后绘两丛墨竹。老者的衣饰极为简洁。（图1-142）

白地黑花人物碗残片：彭城窑址明代层发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。侈口曲壁，下腹露胎，圈足，砂堆支烧。侈口内绘曲带纹，碗内底部绘花草人物，极为细密、简洁，所绘人物均头戴幞头，着长衫，幞头高低样式不同，有的似抽象派画法，有的带褐彩点。（图1-143）

“落砂红”彩料是当地窑区附近所产的矿物颜料，施于器釉上，入窑烧成后呈柿红色的釉上彩，无光泽，有一种异样的“磨砂”装饰效果。这种新的装饰颜料出现于明代，多用于器物的点缀和粗线、细线、宽带、花朵、人物衣饰部分的绘画。

白地黑花人物“落砂红”彩小盆二残片：彭城窑址采集。河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇私人存。胎体较厚。四侧有黑绘和褐彩斑片，底边绘“落砂红”彩宽带一圈。一件内绘一眉清目秀脑后梳髻长跪祈祷的女童；另一件内绘一长跪祈祷的女童，并点绘褐彩。（图1-144A、B）明代白地黑花人物褐彩纹饰器物以碗最多，绘画内容也丰富，还有小盆、小杯、罐等器物。在河南鹤壁窑址亦发现这种褐彩纹饰装饰画法的碗、盘。

白地褐彩开光人物画罐：彭城窑出土。磁县中国磁州窑博物馆存。大口矮直颈，窄折肩，腹壁较直，大底。肩部以黑、褐彩绘散草纹，肩与腹部转折处有两组双弦纹，其间饰一道柿红彩宽带，即“落砂红”彩，腹部有双开光，各绘写意



图1-142 白地黑花竹园人物纹碗残件



图1-143 白地黑花人物纹碗残片



图1-144 白地黑花人物“落砂红”彩小盆二残件（A、B）

抽象人物和散草纹，并以褐彩点片点缀其间。这种纹饰在宋、金、元均未发现。此罐并非拉坯制成，从底部印制的凸纹“坧”字和罐壁薄厚均匀等因素，可推测为合模注浆制成。（见本书下卷，第三章P281）

白地柿红彩人物罐：彭城窑生产。河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇私人存。大口短直颈，窄折肩，上腹较直，下腹无釉并急收成圈足。口沿至折肩处共三道双弦纹，第一道至第二道弦纹间的颈部饰“落砂红”彩宽带，腹部的一面以黑彩勾出人物的头部和衣饰的外轮廓，其内填“落砂红”彩；腹部的另一面黑彩绘荷花枝叶，以“落砂红”彩直接绘荷花一朵。线条流畅、简练，纹饰清新、自然。用黑彩勾绘外轮廓后再填彩的画法和模注浆工艺，均为宋、金、元所未见。（见本书下卷，第三章P280）

此罐与宋、金以来手拉坯成型制作技法及装饰不同，区别一是用合模注浆浇铸成型，底部尚留有注浆而成的凸纹“坧”字。罐坯胎内壁虽薄但均匀、光洁，非拉坯成型所为。合模注浆成型法在工艺操作上对技能要求不高，一般熟练工人均可完成，并且成坯快捷、规范化一，很适合成批量快速生产。二是装饰不仅有黑花，而且有一种新的褐彩“落砂红”，亦称“柿红彩”。三是明代器物装饰这种人物的画法极为简练和迅速，在磁州窑前四期中从未见过，特别是用黑彩勾勒人物外轮廓再填绘褐彩的画法，与元代的白地黑花“柳毅传书”历史故事长方形枕。（见本书下卷，第三章P232）中马与牛的绘填画法相似。

白地黑花草书“福、禄、寿”字童子举灯一对：河北省邯郸市私人存。童子蹲于扁鼓墩上，两手臂高举一荷口形灯碗，正中有一下开口的灯心管。均模印施黑、红彩绘并书字。童子眉清目秀，童男、童女造型，头上双髻和眉眼等处施黑彩，嘴唇施红彩。左为男童，其胸腹部草书“福、禄、寿”；右为女童，身着黑边兜肚，上草书“福”、“寿”，其中“寿”字均呈草花形，女童身上无“禄”字，当是男童和女童的区别，意指女子不能为官，故无“禄”字。（图1-145）

梅点纹　明代彭城窑还生产一种外壁饰白釉黑梅花点纹碗，多为规整的七点黑梅花点。亦有白釉黑带饰白梅花点纹碗，因在白化妆土层上施黑彩，故有的黑彩带呈灰黑色，白梅花点亦多为规整的七点组成。也有用白梅花点加饰小动物或草叶纹的碗。还有黑釉饰白梅花点的碗。另外还有少量内白釉外黑釉白梅花点纹盆。这些梅花点纹器物明至清初均有生产。日本陶瓷学者称之为“绘高丽梅钵茶碗”，被视为“天满天神”，且多用于夏季“天神祭”的茶会，又做日本茶道用碗。观台窑停烧于明代初期，故这种梅花点纹装饰的碗、盆均为滏阳河流域的彭

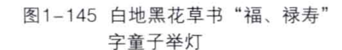


图1-145　白地黑花草书“福、禄寿”字童子举灯




图1-146　白釉黑梅花点纹碗残片

城诸窑所产。

如白釉黑梅花点纹碗残片：彭城窑址采集。白釉碗外壁饰黑彩点梅花点纹，碗内为涩圈支烧。除白釉黑梅花点纹碗残片外，还有白釉黑带白梅花点纹碗，有的还加绘白彩小动物或黑彩花草纹。（图1-146）

白釉黑梅点纹敞口碗：日本东京根津美术馆存。日本学者称之“绘高丽”。敞口，浅腹，圈足。碗口沿内外饰以双弦纹，外壁点以黑梅花点。造型、纹饰、涩圈支烧方法均与彭城窑址出土的白釉黑梅花点纹碗相同，亦当是明代彭城窑所产。（见本书下卷，第三章P313下）

白地褐彩带白梅点纹碗：日本东京五岛美术馆存。纹饰、黑带白梅花点工艺及涩圈支烧方法均与前碗相同，只是此碗为肿唇。外壁加黑带，故白梅花点样式稍有不同。亦是明代彭城窑烧制。（见本书下卷，第三章P313上）

梅花点纹碗：河北省邯郸市博物馆存。河北省邯郸市峰峰矿区彭城出土。碗内唇下有两道弦纹；外壁施半釉，上部在白化妆土上加黑彩带，上下错落点七点白梅花点纹上下二周。碗内为涩圈支烧。（见本书下卷，第三章P279上）

酱釉白梅花点纹碗：河北省邯郸市博物馆存。河北省邯郸市马头镇木鼻村明代墓出土。彭城窑产。碗通体施酱釉，外壁上下错落点一周白色七点梅花点纹。（见本书下卷，第三章P279下）

黑釉　黑釉刻“内府”文字大罐：现存日本爱知县陶瓷资料馆。通体黑釉。圆唇短领，广丰肩，下腹收成平底。肩腹交界处竖刻楷书“内府”二字，在黑釉器上，刻露出器胎。整体制作精细，通高62厘米，口径32厘米，腹径60厘米，底径40厘米。是同类型坛中最高大者，当是明代彭城“官坛厂”所产的大坛。（见本书下卷，第四章P366）

明代的“内府”，应为皇宫的“内府衙门”，是四司八局十二监二十四衙门之一。[1]其中“内府”八局中设有酒、醋、面局，专门负责“宫内食用酒、醋、糖浆、面豆诸物”。“内府”还设有御酒房，“掌造御用酒”。[2]在《大明会典》中载彭城磁州窑曾为皇宫光禄寺订烧缸、坛。这种订烧和官坛厂生产的缸、坛到底是何种形式？是否即这种制作精细的黑釉“内府”铭缸、坛？尚无文物考古实物资料证明。郭学雷在《明代磁州窑瓷器》一书中收录了日本东京出光美术馆、奈良大和文华馆、爱知县陶瓷资料馆及英国大维德中国艺术基金会等处收藏的黑釉“内府”和翠蓝釉“内府供用”铭坛。

黑釉酱斑倒装壶：1993年河北省邯郸市峰峰矿区黑龙洞村东南明代李钥墓出

【1】白寿彝主编：《中国通史》，第九卷，767页，上海，上海人民出版社，1999。

【2】《明史》卷七十四《职官志·职官三》。

土。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所存。壶顶上有提梁，提梁和上腹贴有凸纹梅花点、小猴，壶嘴流贴塑小兽头。通体施黑釉，凸纹梅花点、小猴等处因高温黑釉在凸纹和贴花处流动而呈酱褐色。底部有灌注酒的小孔通壶内的小长管，能“倒装灌酒”。此倒装壶是明代彭城窑窑主李钥墓出土的标准器物。（见本书下卷，第三章P282）

黑釉印盘龙纹三足炉：彭城出土。明代。河北省邯郸市博物馆存。炉身上为一敛口钵，下腹加三兽头足，炉身贴附四组椭圆形盘龙。通体施黑釉，由于黑釉在炉内高温下流动，故龙纹凸处呈酱黄褐色。（图1-147）

黑釉涩圈碗：河北省邯郸市鑫港建筑工地明代墓发掘出土。河北省邯郸市文物保护研究所存。内外施满黑釉，碗内刮出涩圈支烧，同墓出土明代铜币“万历通宝”与彭城窑明代层出土的黑釉涩圈碗的造型、涩圈支烧方法相同。（图1-148）

三彩翠蓝釉　三彩武士、送子观音残像：彭城窑址发掘出土。武士头戴角冠，着战袍、束带。因烧生而彩釉不正，三彩釉中绿釉泛蓝色，黄釉则多呈酱黄色。（图1-149①）三彩送子观音残像釉色同武士残像，亦因烧生而彩釉不正。戴套头披风，袒胸，抱一婴儿。腰以下残失。（图1-149②）三彩器和三彩翠蓝釉器残片，彭城窑考古发掘的明代层中亦有出土 。

三彩和翠蓝釉狮驮灯：彭城窑址零散出土。模制。小狮站在长方形须弥座上，张嘴做吼状，前腿直立，后腿稍弓，背驮一圆杯形灯碗，整器均施翠蓝色釉和酱黄色釉，三彩釉色均不正。三彩狮灯残片在彭城窑考古发掘的明代层中亦有

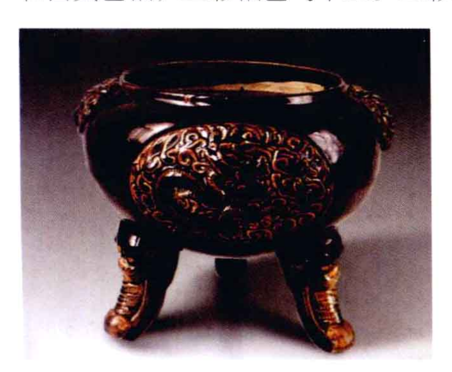




图1-147　黑釉印盘龙纹三足炉
图1-148　黑釉涩圈碗





图1-149
① 三彩武士残像
② 三彩送子观音残像




图1-150
① 三彩和翠蓝釉狮驮灯
② 三彩釉鱼耳三足炉

出土。（图1-150）

三彩釉鱼耳三足炉：彭城窑址出土。模制。炉身施绿釉、酱褐釉、翠蓝釉，三彩釉各片均未施满，似在试烧釉色。因烧生故釉色均不正。三足端露胎，鱼耳竖立在炉两侧，满身鱼鳞，方头似兽。为先烧出素胎，施绿、酱褐等三彩釉料浆，再二次入窑经低温烧成。彭城窑址还出土绿釉鱼耳三足炉：亦烧生。炉身施绿釉。三足端露胎，两条鱼竖立在炉两侧，三足兽头、足造型同前。三彩翠蓝釉器残片及素胎狮耳、鱼耳三足炉等器物，在彭城窑考古发掘的明代层中均有出土。

（2）清代及民国时期器物装饰的发展变化

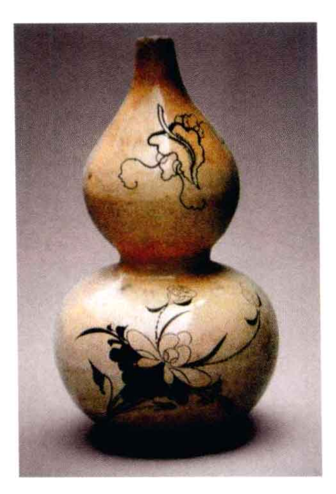
彭城窑设立的"官坛厂"随着明朝的灭亡而停烧，清代宫廷所需瓷器全由景德镇窑承担。磁州窑在清代及民国时期仍以烧制民间"肆店庄户"的生活实用品为主，彭城窑经过一段时间恢复后有了新的发展，民间生活用品的产量、品种大增。据清康熙《磁州志》载："彭城滏源里居民，善陶缸、罂之属，舟车络绎，售于他郡。……磁器出彭城镇置窑烧造，有瓮、缶、盆、碗、炉、瓶诸种，黄、绿、翠、白、黑各色，然质厚而粗，只可供肆店庄户之用。"晚清光绪末年彭城窑还学习了景德镇窑，间烧造青花瓷。

磁州窑清代及民国时期生产的生活用品仍以白釉为主，碗、盘多以砂堆和涩圈支烧，黑釉碗继续了元末的涩圈支烧工艺。晚清则出现白釉瓷上施青花、五彩料的碗、盘、瓶、罐、枕、痰盂、皂盒、帽筒、灯，还有煤矿巷道用的长嘴灯等。

白地黑花 如白地褐彩花鸟纹纪年绣墩：磁县中国磁州窑博物馆存。整体呈高鼓状，顶面圆平，腹部鼓，下腹收成平底。腹左右开光内以褐彩绘花枝双鸟，另一面上书"大清乾隆一十五年"。

白地黑花"同治元年"盖罐：彭城窑生产。彭城镇私人存。罐腹绘两枝菊花和两个隶书"寿"字；底部绘出方印状，内楷书"同治元年"四字。

白地黑花暗八仙纹葫芦瓶：河北省邯郸市博物馆存。上腹绘黑花大叶扇花纹，下腹工笔绘荷花一枝。从明末、清代至民国，各种瓶、罐器物上常绘《八仙人物图》，则称"明八仙"，而绘以八仙所持之物，俗称"暗八仙"。此瓶上腹绘"叶形扇"，代表持扇的汉钟离，下腹绘"荷花一枝"，当为代表何仙姑。


图1-151 白地黑花暗八仙纹葫芦瓶

（图1-151）

黑釉器 黑釉涩圈碗：河北省邯郸市鑫港建筑工地清代墓发掘出土。河北省邯郸市文物研究所存。侈口，曲腹，圈足。碗内施满黑釉，并刮出涩圈支烧；碗外壁弦形露胎至足，便于施釉又利于支烧。（图1-152）同墓出土清“康熙通宝”。有的背面右一为“东”字，左一为满文（清康熙元年公元1662年铸）。

黑釉小灯五件：彭城窑零散出土。时代从明、清至民国。有各类型的高足灯：有高不足8厘米的小灯，有矮足小灯、人头顶小灯和最简单的小盘灯。其中小盘灯胎体厚重，在灯盘心及边沿部位施黑釉，余露胎。小盘一边附加一如意头形把手。边沿处饰凸纹梅花点和连珠纹。其时代为清至民国。（图后排右一）如黑釉长嘴矿灯，为一罐形盛油小壶，连一长10余厘米的灯嘴。用时在油壶中加油，一长灯芯从油壶直通灯嘴口处。通体黑釉。多放于煤矿巷道壁小龛内，只将灯嘴露出点燃即可，在明末、清代至民国均可见到。（图1-153）

黑釉圆形鼻纽夜壶：彭城窑发掘出土。清代。河北省邯郸市文物保护研究所存。男人夜间小便器，与晋代的“虎子”用处相同。夜壶扁圆球形，顶有鼻形纽，上腹有两道凸弦纹，底矮圈足。夜壶上部安上口和鼻形纽后，对合腰接而成壶坯。胎体薄而坚密。通体施黑釉，近底露胎。口嘴制作精良光洁。是彭城窑的名牌产品。为此，这带流行一句歇后语：“彭城的夜壶——好嘴。”戏说某人只是嘴能说，实际行动不怎么样。（图1-154）

瓷枕 白地黑点纹卧猫枕：河北省邯郸市博物馆存。猫盘尾安卧于一长方形台上。其起始生产时代为明代，清代沿用直到民国年间仍流行。猫的眉、眼、嘴、胡须等处均以黑彩绘，耳内填以褐彩。这是继早期的狮、虎枕之后的动物枕。

白釉蓝圆点纹卧猫枕：河北省邯郸市博物馆存。与白地黑点纹卧猫枕造型相同。猫的眉、眼、嘴、胡须均以青花绘画，但耳内仍为褐彩填绘。其起始生产时代为晚清，民国年间两种猫枕并行于世。彭城镇生产的这些猫枕有一个美丽的传







图1-152 黑釉涩圈碗
图1-153 黑釉小灯五件
图1-154 黑釉圆形鼻纽夜壶




图1-155 白釉蓝圆点纹卧猫枕
图1-156 黑绘蓝彩白花高髻妇人枕



说和巧妙的对联：彭城窑的“猫枕不但能镇邪，还能避鼠”“猫枕避鼠也避暑，麝香怯蚊且祛瘟”。（图1-155）

黑绘蓝彩白花高髻妇人枕：河北省邯郸市博物馆存。时代为清末至民国。枕形为一中年妇女侧卧，其腰部微凹做枕面，头微扬，束高髻，面丰腴，眉微斜上挑，秀目微仰视，颈下枕书匣，身着蓝地白花上衣，沿白地黑花边，裤为褐色白花，一腿直一腿曲，缠足上穿小尖黑鞋。（图1-156）

青褐釉妇人枕：磁县中国磁州窑博物馆存。清末民初。枕形为一老妇人侧卧于叶形台上，其腰部微凹做枕面，头微扬，颈下枕书匣，头梳髻，眉目清秀，戴耳坠，面丰腴呈微笑状，上衣蓝色，沿白花边，裤为褐色，其上装饰白色七点梅花点纹，沿白地黑花裤边，一腿曲一腿直，脚微残修复，仍可看出缠裹的小足。（见本书下卷，第三章P308下）

青花 明、清两代由于景德镇青花瓷倍受各地民众的欢迎，到清光绪末年，磁州彭城等窑场曾先后派出60余名匠师、窑工到景德镇学习青花瓷生产工艺，从此以白地黑花装饰为主的磁州窑风格逐渐衰落，代之以青花彩绘瓷。彭城窑也开始烧制青花碗、盘、罐、盒、枕、瓶等品种，其造型、支烧保留了传统工艺，又在釉色和纹饰上有了创新和发展。

如白釉青花长方形“光绪”纪年印泥盒：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇私人存。盒身为长方体，盒盖为长方形盝顶。盒上、下侧壁以青花彩料填绘缠枝牡丹和曲带纹，盒盖盝顶上以青花彩料书“万事如意”楷书四字，最后罩透明釉入

窑高温烧成。纹饰和文字很具民间情趣。盖内无釉处有墨书“光绪二十九年”字样。（图1-157）有的盒还在盒盖内墨书“财务所用”四字。彭城窑青花花纹填绘工艺与景德镇青花纹饰略有不同，仍延续使用磁州窑的流行纹饰。

青花扁圆瓜形盒：河北省邯郸市博物馆存。时代为清末至民国。盒体因施加了青花彩料的透明釉，故釉呈浅蓝色。盒体呈扁北瓜形，有瓜棱纹，盖上绘折枝桃一枝，上有几只仙桃，盒盖顶有瓜蔓形纽，盒内施黑釉，内随圆形盒分为四、五格，可以盛装脂粉或其他生活小饰物。（图1-158）

白釉青花花卉盘三件：磁县中国磁州窑博物馆存。彭城窑生产，清末。这些盘内、外满釉，盘外为素面白釉，盘内周边以浓青花色料绘一细二粗共三道边框线，左边一件盘盘心绘一只三足盘上，放果品，盘内绘插花二枝，使装饰显得清新活泼，别具生活小景之趣；中间一件盘可看出圈足内亦满釉；右边一件盘内绘五只蝙蝠，中心一变形的“寿”字，寓意吉祥：“五蝠（福）捧寿。”（图1-159）

青花鸭纹盘：彭城窑生产。清末至民国。盘内周边饰两组双线边框，内以浓青花色料绘小鸭在水边游弋。（图1-160①）













图1-157 白釉青花长方形“光绪”纪年印泥盒
图1-158 青花扁圆瓜形盒
图1-159 白釉青花花卉盘三件
图1-160
① 青花鸭纹盘
② 青花鸭纹绿彩盘

图1-157	图1-158
图1-159	
图1-160①	图1-160②

青花鸭纹绿彩盘：彭城窑生产。民国初年。盘内周边以青花彩料绘双线边框，盘中绘一小鸭在游弋，又以浓绿彩料在两组边框线间加绘五组折枝菊花，并在小鸭四周绘水草纹。（图1-160②）彭城窑在民国初年流行青花加绿彩的装饰。

青花云龙治水纹双耳胆瓶：河北省邯郸市博物馆存。清末。以白釉为地，青花彩料绘云龙治水于瓶上，民间有“一龙治水，风调雨顺好年景”的传说，青蛙双耳上亦施青花彩料，时代为晚清。（图1-161）



图1-161 青花云龙治水纹双耳胆瓶

从目前所见到的青花纪年实物资料看，有墨书“光绪二十九年”（1903）、有题“光绪丙午”（光绪三十二1906）及“丁未榴月志轩写”（光绪三十三年1907）等纪年器物，还有一件“乙未年”青花胆瓶（光绪二十一年1895），纪年款均在光绪末年，所以彭城窑匠师于清光绪末年赴景德镇窑学习的说法不误。

白釉青花《关羽读〈春秋〉图》胆瓶一对：河北省邯郸市私人存。大盘口，长颈，对狮耳，广肩，长腹，下腹内收，平底。其中一件瓶一面以青花彩料绘关羽坐在大松树下读《春秋》，周仓持青龙偃月刀侍立，关羽眼前行楷书四行“春秋义薄、双松主人，时在丙辰，小泉”；另一面绘菊花和小鸟，并书“秋菊有佳色”。另一件瓶一面也绘关羽坐在大松树下读《春秋》，周仓持青龙偃月刀侍立，关羽眼前行楷书四行“春秋义薄，时在丙辰，仿南田老人笔法”；另一面绘折枝牡丹和一只小鸟。瓶上绘关于三国人物的内容，反映当时社会人们的思想情趣。所书“小泉” 是上述清末到民国年间彭城窑的著名画匠，“丙辰”年即民国五年，公元1916年。（图1-162A、B、C）

白釉青花《崔子杀齐图》双蝠耳胆瓶：河北省邯郸市文物保护研究所存。由河北省邯郸市原文物商店移交。双蝠耳，瓶颈部书“崔子杀齐”四个楷书大字，其下行楷书“时在戊午梅月上旬五日，王凌云涂”；颈部另一面亦书“时在戊午梅月上旬五日”。 腹部一面以蓝彩绘古装人物三位，当是历史典故“崔子杀齐”中的齐庄公、崔子和棠姜。腹部另一面行楷书六行：“崔子见唐（棠）姜而美，随出之，庄公通焉，崔子杀之，摹明人之法，书于静乐轩西窗之下，志宣王凌云”。下画有两方印“志宣”“王印”。王凌云是清末到民国年间彭城窑著名的画师。画面上出现少量青花彩料，而其干支纪年为“戊午”，故此“戊午”纪年瓶当是光绪末年之后的民国七年（1918）彭城窑生产。“崔子杀齐”说的是春秋时期齐国的相国崔杼杀齐庄公的故事。故事发生在公元前548年，齐庄公看上了崔杼的妻子棠姜，并勾搭成奸，后被崔杼发现。崔杼审问棠姜。棠姜说，他是国君，我一个女人家能怎么样！你不能保护我，我受了人家欺负，还要怪我吗？崔杼听后说，你既然不是情愿的，过去的事情就不要再提了，咱们想法报仇就是











图1-162 白釉青花《关羽读〈春秋〉图》胆瓶一对（A、B、C）

了。于是崔杼称病在家。齐庄公听说后，以看望崔杼为名，到崔府与棠姜幽会，结果被称病在家的崔杼当场杀死。（图1-163A、B、C）

滏阳河流域的彭城诸窑的产品从清末开始流行在产品上书写干支纪年款，已发现有“光绪丙午”（光绪三十二年）、“时在丁未”（ 光绪三十三年）等年款，一直到中华民国十年左右。民国初年开始出现中华民国纪年款，但仍有干支纪年款。到民国二十几年后则普遍流行直书中华民国纪年款。有的胆瓶上不仅书有纪年款，还书有窑名。如一胆瓶上书“时在中华民国贰拾贰年，于彭城中水窑，书于东窗之下，南田老人笔法”；另一侧开光内以黑彩书“太师少保”。其绘画之法是：先以黑彩勾画出狮身和四爪，再以绿彩涂出狮子的全身毛。这种绘法，是磁州窑传统的红绿彩画法。此瓶不仅有“中华民国贰拾贰年”纪年款，而且有“彭城中水窑”窑名。是此类胆瓶判断时代和窑口的标准器物。

白地黑花书“民国拾六年”款矮腹罐：私人存。矮腹，小口，直短颈。白地黑花。颈至下腹由三组七道黑弦纹分隔为两栏，肩部绘花朵两组，腹部亦绘大花朵，并书“民国十六年”款，即公元1927年。是民国早期瓷罐断代的标准器物。（图1-164）

白地黑花书“民国二十二年款盖罐：河北省邯郸市博物馆存。彭城窑生产。白釉。长球腹，盖顶有一小圆球形纽，腹部行楷书“中华民国二十二年，于东窗之下，南田老人笔法”。民国二十二年，即公元1933年。“南田老人”为清初画家恽寿平的雅号，彭城诸窑清末至民国年间有一大批仿“南田老人”画法的画师。（图1-165）

图1-163　白釉青花：《崔子杀齐图》双蝠耳胆瓶

图1-164　白地黑花书“民国十六年”款矮腹罐

图1-165　白地黑花绘书“民国二十二年”款盖罐











白地黑花蓝绿彩书“民国二十一年”款荷口胆瓶：私人存。瓶腹部一面书五行行楷：“云开山色秀，时在民国二十一年桂月，中山本厂出品，仿南田老人大意之法。”瓶腹部另一面用墨、绿、蓝彩绘一幅山水蓝天白云图，正如前面题“云开山色秀”的意境。远处绘蓝天白云，稍近的中景以黑彩勾出山峰外廓，再以绿墨色涂绘出似树的植被，在中景与近景之间留出一片空白似为淡云，给人以远、中景物均在云海之上的感觉，以示其山峰之高纵。近景则有水、山石和建筑，高大的奇松生于石间，有的交叉而生，一组建筑在树丛之中，一两层阁楼临水而立，背后有一小亭、两座卷棚顶房、一座似山门的建筑。确实是一幅“云开山色秀”的“兼工带写”的山水画。（图1-166）这里所题的“仿南田老人大意之法”，即仿恽寿平的画风。恽寿平，字正叔，晚年号“南田老人”。他首创了“兼工带写”的写意花卉技法，造诣颇高，影响后世。清代张庚在《国朝画征微录》中有“近日无论江南江北，莫不家家南田，户户正叔。”清末至民国年间的磁州窑画师们颇受恽寿平的画风影响，故瓷器上的绘画多书有“仿南田老人”的题款。[1]

【1】刘天鹰，等：《恽寿平画风对磁州窑青花绘画的影响》，见《磁州窑文集》，412页。

白釉粉彩《羲之爱鹅图》双耳胆瓶：河北省邯郸市私人存。瓶腹正面彩绘一幅《羲芝（之）爱鹅图》，画面正中绘三个人物和一只鹅，其中两位和尚身着粉红长袍，一人抻纸，一人执物；执笔年长者，束发留短须，着青袍坐在竹凳之上，一手抻纸，一手执笔，正在书写；纸下有一白鹅正仰头而鸣，鹅头顶施以粉红大点，画面四周绘绿竹以及墨黄柳树、山石和小草。画上方有行楷四字“羲芝（之）爱鹅”。整幅面画均以黑彩勾绘出轮廓，再以粉红、绿彩、青色填色，白鹅以黑彩勾画而成。瓶腹背面也有行楷四行：“岁在民国二十二年，执役孟夏月





图1-166　白地黑花蓝绿彩书“民国二十一年”款荷口胆瓶



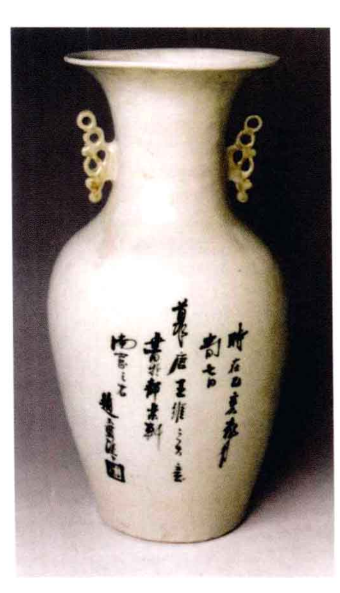



图1-167　白釉粉彩《羲之爱鹅图》双耳胆瓶
图1-168　白釉粉彩绘京剧《落马湖》双耳胆瓶

上旬，于滏河西居士南窗之左。”瓶颈部有四字：“时在癸酉。”“癸酉”年为民国二十二年，即公元1933年。（图1-167A、B）

白釉粉彩绘京剧《落马湖》双耳胆瓶：河北省邯郸市私人存。瓶颈有行楷三字“落马湖”，正面腹部绘两位演员正在舞台上表演，正中摆放前桌后椅，桌前左绘一人物头戴粉红色大绒花冠，外着寿字团花纹墨绿长袍，内着紧身短衣，腰束白宽带，下身着粉红裤，足蹬长筒靴， 右手抻开外袍，左手指对面之人，头左上方竖写三字榜题“黄天坝（霸）”；对面老者，头戴双圆球黑色冠，长须至胸前，着外黑内白长袍，内亦紧身打扮，右手与对面人左掌相交，二人面相对，头右上方竖写三字榜题“李大成”。瓶背面书行楷六行：“时在乙亥年桃月中旬七日，慕唐王维之大意，书于静乐轩南窗之右，赵玉玺涂。”“乙亥”年即民国二十四年（1935）。赵玉玺是民国年间的彭城窑画师。《落马湖》出自长篇小说《施公案》第四集第四十六回，说的是靖海侯施琅之子施士伦，惩治贪官污吏、土豪恶霸，为百姓伸冤的故事。《施公案》是一部演义性的章回小说，书中不少章节被改编成戏曲搬上了舞台，在民间广为流传，《落马湖》是其中的一出。说的是清康熙间施士伦在乔装视察运河时，身陷李佩盘踞的落马湖，黄天霸和李大成等人里应外合进行营救的故事。黄天霸、窦尔敦作为戏剧人物为人们所熟悉，《落马湖》是京剧名家杨小楼、黄月山的代表剧目，磁州窑画师将市井民众喜爱的《落马湖》绘于自己的产品之上，以适应市场的需要。（图1-168）

白地黑花蓝绿彩《新王小赶脚》双耳胆瓶一对河北省邯郸市私人存。白地黑花蓝蓝绿彩技法，底无釉，仅施白化妆土料浆，瓶双耳施金彩。瓶颈部右起横书“新王小赶脚”五个大字，瓶腹一面绘二人一驴在山坡树下。长耳大驴，备布鞍，颈系小铃；脚夫是一小伙儿即王小，上穿黑短衣，下为花点长裤，右手牵着驴，左手伸出“叉子八”手势，即八或者八十，正与前面身着黑蓝长衫的少妇讲价钱；少妇半回首仅伸出一个手指，即一或者十，与赶脚的王小讨价还价。一个“漫天要价”，一个“落地还钱”，充分表现了市井小民的民俗情景。瓶背面书行楷六行：“时在民国二十三年桃月上旬七月（日），磁货出于彭城镇中水磁厂制，书于东窗之下。”即公元1934年农历三月初七彭城镇中水窑瓷厂生产。《王



图1-169　白地黑花蓝绿彩《新王小赶脚》双耳胆瓶

小赶脚》是一出地方小戏，流行于山东、河北一带，因此瓶上的人物均着便装，故称《新王小赶脚》。（图2-169）

白地黑花蓝绿彩“麻姑献寿”双耳胆瓶：河北省邯郸市峰峰矿区私人存。喇叭口双耳胆瓶。瓶腹部一面绘画：在低栏墙之侧，有仙姑和仙鹤行走，仙姑头梳高髻，上身着墨绿色短襦，下着白色长裙，右手提一小篮，内有仙果，面部丰腴，眉清目秀，头微低似听仙鹤鸣唱，身边曲颈的仙鹤回首张口做鸣唱状。画面右上方黑彩书“麻姑上寿，南窗之下，小川”。瓶腹部另一面书六行行楷：“岁在民国丙子梅月上旬二日，仿海上明人之笔法，书于静乐轩南窗之下，滏西居士。”从以上两段文字可知，此瓶所绘当是“麻姑上寿”，即“麻姑献寿”。其时代“民国丙子”，即民国二十五年（1936）。画师为“小川”，号“滏西居士”。此瓶亦为彭城窑胆瓶的标准器物。

青绿山水人家长腹罐：河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇私人存。直口，矮领，窄肩，长腹。一面黑彩绘山麓下树木掩映的房舍，远山以蓝彩绘出，树木以绿彩和墨绿绘之。另一面上腹左起横向墨书行楷“湖山烟雨”四个大字，又竖书小字四行“时在三十五年九月出品”。当是民国三十五年，即公元1946年。（见本书下卷，第三章P302）磁县在1945年10月2月解放，当时磁县人民政府仍驻彭城镇，故这几年的瓷器纪年不再用民国纪年，或仅纪某某年，有的还直接用公元纪年。

绿彩书文字绘雄鸡盖罐：磁县中国磁州窑博物馆存。直口，矮领，丰肩，扁球腹，下腹急收，喇叭形足。通体白釉，喇叭形足内仅施白化妆土，未施透明釉。高帽盖上黑彩书“一片冰心”四字一周。罐腹一面黑彩横书“富贵春色”四个大字，又竖写三行小字“一九四六年冬月彭城镇制”；另一面墨绿彩绘雄鸡、牡丹、双蝶纹，雄鸡张口向双蝶。（见本书下卷，第三章P303）因为彭城镇1945年解放，所以制瓷匠师直书了公元纪年，而不再书干支纪年款，更不书民国纪年

款。

白釉五彩杂宝六棱瓶：河北省邯郸市博物馆存。此瓶造型为六棱模制贴塑而成，口微侈，长颈，折肩，长腹，卧足。画面以黑彩打底勾绘杂宝及花草茎枝，罩透明釉入窑高温烧成出窑后，以粉彩、绿彩等填绘杂宝花草等纹饰，再二次入窑低温烧烤而成。时代为民国年间。（图1-170）

青花粉彩筷笼：私人存。筷笼呈竖筒状，上口稍大，正面为圆弧形，背面为平面，顶端一面稍长，边呈荷弧形，且正中有一孔，以便钉挂之，底有三个小圆孔，便于刷洗过的筷子上残留积水的流出。筷笼正面先以青花彩料绘之，上、中、下各绘出双线栏，两端为单线栏。上两双线栏间，以青花彩料绘卷草纹。正中两双线栏间以黑彩料绘小树一棵，枝头上有一只小鸟在扭头鸣叫，鸟的左上方有楷书三行四字榜题点明了主题“枝头求友”，即此鸟在“枝头求偶”；小树下绘两朵盛开的菊花，地面以墨绿绘出含苞待放的菊花蕾。笼身上、中、下各印有突梅花七点，只将笼身上、下两组凸梅花点施以粉红彩，顶背的一组凸梅花点未施粉彩。整个筷笼形状设计精巧、实用，装饰绘画匠心独运，富有浓郁的民间色彩。既是一件民国时期的生活实用品，又是一件不可多得的民间艺术品 。（图1-171）

白地黑花绿蓝彩猫蝶纹痰桶：河北省邯郸市博物馆存。痰桶造型为大侈口，长腹，高圈足。侈口内沿以绿彩、蓝彩绘折枝菊花三组，桶体绘一只黑点白花猫，卧于蓝色石礅之上，石礅两侧有盛开的蓝色菊花和墨绿的枝叶，左上方飞来一只蝴蝶，小猫双眼上视，四腿足呈蓄势捕抓之状，颇富有生活情趣。这种猫与蝴蝶纹也寓意长寿，“耄耋之年”。其时代当于下面白地黑花书“抗美援朝”痰桶相同或稍早。（图1-172）

白地黑花书“抗美援朝”痰桶：河北省邯郸市博物馆存。大侈口，鼓腹，下腹急收，高圈足。鼓腹肩部以黑彩横书“抗美援朝”四个楷书大字，口沿以绿彩绘兰花一丛。它标明此器是抗美援朝时期彭城窑所生产的器物，具有明显的时代特征。（图1-173）

图1-170 白釉五彩杂宝六棱瓶
图1-171 青花粉彩筷笼
图1-172 白地黑花绿蓝彩猫蝶纹痰桶
图1-173 白地黑花书“抗美援朝”痰桶









白地黑花书“抗美援朝”松鹤图盖罐：河北省邯郸市私人存。高帽盖，顶为圆饼纽，罐直口，矮领，窄圆肩，长腹，底中部白釉。四周露胎。一面从肩到腹部绘松、菊、仙鹤。绘法是以黑彩勾出松、菊、仙鹤的轮廓，后分别填彩：菊花填黄彩，叶填墨绿彩，松填褐黄彩，梅花、仙鹤头颈等处施黑彩，而身背后仅勾出几笔羽毛，大面积为白色。另一面为行楷四行：“松鹤图，抗美援朝，保卫祖国，一九五二年。”盖顶四周为“历（厉）行节约”。（图1-174）

此外，这一时期的瓷器产品还有的书“最可爱的人”“厉行节约”等。“文化大革命”时期的白釉蓝彩碗，有的在碗口沿外书一周毛泽东语录：“你们要关心国家大事，要把无产阶级文化大革命进行到底”等。总之，这些民用器物为我们今天的装饰艺术研究留下了具有明显时代和民俗文化特征的宝贵资料。

图1-174 白地黑花书“抗美援朝”松鹤图盖罐





第二章

磁州窑传统生产工艺及制作

Traditional Crafts of Cizhou Kilns' Manufactures

第二章　磁州窑传统生产工艺及制作

任双合

第一节　概述

磁州窑的生产工艺和其他陶瓷生产工艺一样，大略地说，都要经过从原料的开采、加工到成型、装饰、装烧的工艺过程，生产出陶瓷产品来。上述陶瓷生产的工艺流程，已经成为人们的常识。但实际上，在陶瓷生产的过程中，每个窑口和产区，除了遵循上述工艺流程外，由于使用原始的特别性或产品需要进行特殊加工等，在每个流程当中都有一些独特的工艺方式，或者个性化的操作方式。也往往正是这些因素的作用，而产生出各种不同面貌、不同风格特点的陶瓷产品来。这些方面才是作为一个窑口和产区，生产工艺流程中最有价值和最值得关注的东西。

磁州窑也是如此，认识磁州窑、研究磁州窑，除在常识的生产流程之外，更重要的是抓住形成磁州窑风格特点的独到之处。正是这些独特的工艺，造就了磁州窑的艺术风格和特征。著名的陶瓷艺术家、磁州窑研究专家魏之骝先生曾经说过："一件有特色的工艺美术品，往往是由于它特有的物质材料，特定的工艺加工和工艺手段所决定的，而形成它自己的艺术语言和艺术风格 。"磁州窑陶瓷装饰的艺术风格正是在磁州窑特有的原料使用和特定的个性化加工工艺上体现出来的。

一、使用原料的特殊性

磁州窑使用原料的特殊性可以概括为就地取材、粗质特做、巧妙组合、变劣为优。

唐宋是我国陶瓷发展的重要时期，尤其是宋代，名窑辈出，名瓷辈出。它们或展示细腻精润的瓷质，或表现含蓄高雅的釉色。而这些制瓷的条件磁州窑都不具备。然而，磁州窑的先民们，凭其聪明和智慧，在长期制作陶瓷的生产实践过程中，利用就地取材的粗质原料，表面履盖上一层当地开采的碱石加工成的白色化妆土，再罩透明釉烧成，烧制出化妆白瓷，开创了磁州窑独具特色的生产领域。化妆白瓷的产生，改变了磁州窑原料质粗色陋的面貌。化妆白瓷色泽柔和，白如牛乳，给人以美感和舒适感。在此工艺过程中，白化妆土起了重要的作用。一些专家评论说：没有白化妆土，就没有磁州窑。可见白化妆土在磁州窑生产工艺中的重要作用和地位。

磁州窑白化妆土的使用，形成坯体多层和颜色的不同。正是这些基本特点，

为磁州窑独特的加工工艺奠定了基础，为磁州窑的装饰艺术搭起了舞台，诞生了一个又一个辉煌的磁州窑装饰技法，造就了辉煌的磁州窑艺术。

二、独特的磁州窑湿法工艺

湿法工艺，是磁州窑又一独特的生产工艺特点。湿法工艺就是在生产过程中，从产生青坯开始，施白化妆土，刻划、绘画等装饰到施釉的整个工艺过程，需在坯体保持相当水分的情况下来进行。这是由于使用原料的多元化和原料本身的特点来决定的。

在生产过程中，只有在保持相当水分的情况下，胎料、化妆土和透明釉才能有机地结合成为一个整体。如果青坯过于干燥就不能很好地和白化妆土结合，如果施好的白化妆土的坯过于干燥又不能顺利地和透明釉结合，所以解决生产工艺中的质量矛盾，唯一的方法就是采用湿法工艺，才能使几种原料有机地结合，也才能完成产品的顺利制作，保证产品的质量。

磁州窑化妆白瓷的装饰无论刻划、绘画等都需要在湿法工艺过程中完成。也就是在施白化妆土的潮湿坯体上进行装饰，在坯体还保持相当水分的情况下来完成装饰，然后施釉。这样，磁州窑的湿法工艺，既为装饰过程提出了制约，又提供了便利。

制约就是时间的限制，一件产品必须在短时间内来完成装饰。

便利就是含有一定水分的潮坯便于刻划、绘画、书写等装饰技法的应用，只有在坯体保持一定的水分潮湿的情况下，最容易操作，一旦坯体过干，变硬，操作起来十分困难，磁州窑的工匠必须具备较高的素质和熟练的技艺来适应工艺的需要，才能生产出好的产品来。

三、独特的磁州窑装饰工艺

磁州窑装饰艺术是一个划时代的创造。化妆土的使用，化妆白瓷的出现，为磁州窑装饰艺术的发展奠定了物质基础。磁州窑工匠们既善于学习继承又敢于大胆创新，创造了白地黑花装饰，发展了刻划花技艺，并发明了红绿彩低温釉上彩绘。

磁州窑的装饰风格是以装饰技艺为基础的，无论是刻划、绘画，都能充分地

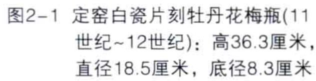
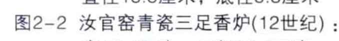
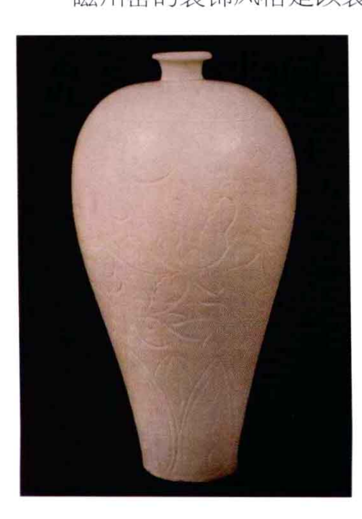
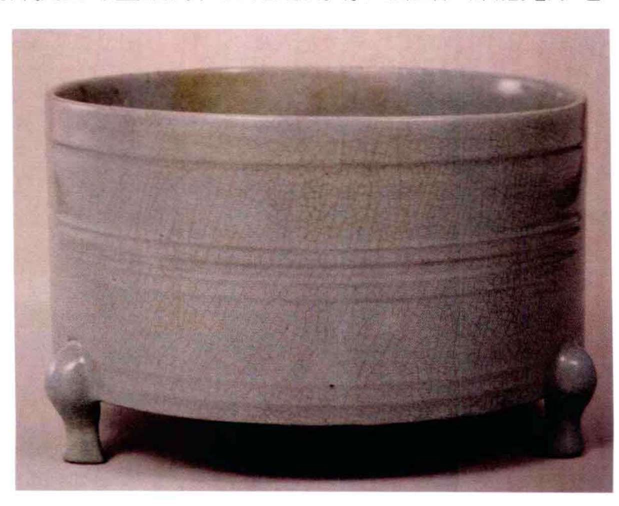



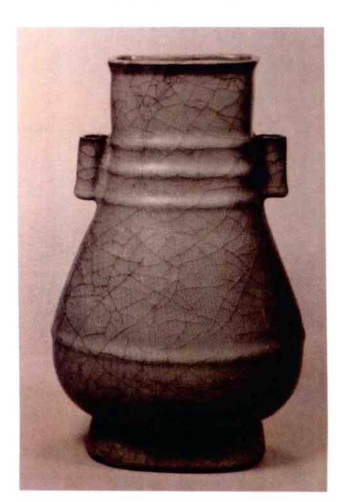
图2-1 定窑白瓷片刻牡丹花梅瓶(11世纪~12世纪)：高36.3厘米，直径18.5厘米，底径8.3厘米

图2-2 汝官窑青瓷三足香炉(12世纪)：高15.1厘米，口径23.7厘米

图2-3 官窑青瓷管耳瓶(12世纪~13世纪)：高25.8厘米，口径6.9厘米，底11.5厘米







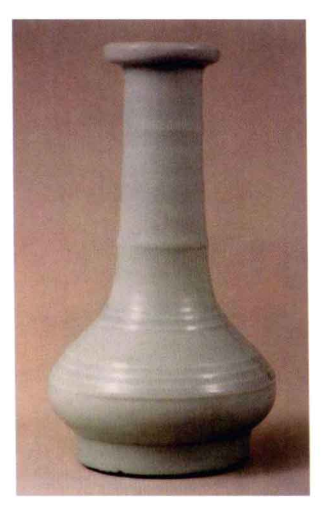




图2-4　龙泉窑青瓷筒形瓶(12世纪~13世纪)：高29.5厘米，口径8.3厘米，底径12.3厘米
图2-5　钧窑靛青釉花口钵(12世纪~13世纪)：高11.4厘米，口径17.3厘米，底径9.0厘米
图2-6　磁州窑白釉黑花牡丹纹梅瓶(11世纪~12世纪)：高40.2厘米，胸径19.8厘米，底径9.4厘米

发挥物质材料的性能和充分体现工艺特点，表现出物象特征，创造出具有独特之美的工艺形象。

著名的陶瓷专家、磁州窑研究专家叶广成先生曾这样评价："宋代磁州窑瓷器装饰，以黑白对比为主要特点，以白釉黑花最为突出。它创造性地将中国绘画的技法，以图案装饰的画法，生动地将花卉、人物、鸟兽、山水等景物绘制在瓷器上，而且富有情趣。开创了我国陶瓷器彩绘装饰的新纪元，为宋以后的青花和五彩瓷的出现奠定了基础，并且形成当时北方造瓷艺术的主流。这一成就，绝不在柴、汝、官、哥、定、钧宋代著名官窑瓷器之下，尤可与之比肩抗衡、争美比艳，同在一个历史时期，闪耀着艺术光芒。"（图2-1~图2-6）

四、高素质的磁州窑工匠

磁州窑艺术离不开磁州窑工匠，他们是磁州窑艺术的创造者。独特的磁州窑生产工艺技术，丰富多彩，风格独特的磁州窑装饰艺术，是磁州窑工匠们在长期的生产实践中的创举。磁州窑工匠是具有博大胸怀和非凡智慧的伟大工匠。他们的可贵之处，还在于用最少的原材料创造出最丰富多彩、别具一格的产品。

1.博采众长、兼容并蓄

磁州窑的工匠们在生产实践中，为谋求发展，广泛学习、吸收传统的制瓷技艺和其他窑口的好技艺来丰富自己。这是磁州窑工匠的一大长处。在继承传统工艺装饰的基础上，结合自己材料的特点，创造出具有独特风格的磁州窑刻划花、剔花装饰等几十种工艺技法。可见磁州窑工匠好学上进、博采众长之精神。

磁州窑工匠不但向其他窑口学习来发展自己，而且还根据自己的工艺特点，从其他行业中吸取有用的工艺技法，并形成自己的艺术风貌。

磁州窑的装饰工艺如此丰富多彩，与其善于继承、善于学习、善于吸收、善于融会贯通是分不开的。

2.磁州窑工匠是具有创造性、开拓性的工匠

他们凭借自己的聪明才智，大胆地使用当地原料，另辟工艺生产路径，在长期的生产实践中敢于创新，敢于发现，巧妙地运用斑花石做绘料，将中国绘

画的技法成功地运用到瓷器装饰上，创造出白地黑花装饰，成为磁州窑的象征性装饰。还发明了矾红低温颜料，创造出低温红绿彩装饰。这些闪亮的磁州窑装饰艺术，记录着磁州窑工匠的伟绩。

3.磁州窑工匠具有很高的技艺水平，尤其是磁州窑画工技艺高超

从大量存留下来的磁州窑产品中不难看出，不管是刻划还是绘画，大多用笔刚劲有力，气韵生动。表现的内容形象或写真或夸张变形皆生动活泼，潇洒自如。体现出相当高的造型能力和艺术处理能力。如一件磁州窑长方形枕上刻一描绘磁州窑画工的诗词，其中几句写道："几棵松，数片云，不出亭台七八步，画出云山千万重。"形象地展现了磁州窑画工的能力。这在宋、金、元同时期的诸窑中是独一无二、绝无仅有的。

4.磁州窑工匠具有很高的综合修养

磁州窑工匠的内在素质和综合修养，集中体现在其装饰内容的题材上，磁州窑产品在装饰内容方面，题材丰富多彩。或描绘山水风光、人物动物、花鸟鱼虫等；或体现文学作品、历史故事、神话传说、宗教内容等，或反映社会现实生活的诗词曲赋、民谣警句等，或表现人们喜闻乐见、象征对美好生活追求和渴望的吉祥图案等。所有这些，都突破了单一的实用范围而升华为具有人文精神和思想内涵的产品。通过磁州窑工匠的智慧和笔，使磁州窑产品和广大人民产生共鸣，和社会文化联系在一起，成为既有生活实用功能又有精神内涵的深受人们喜爱的产品。

上述中，简要地介绍了一下磁州窑生产工艺过程中具有特殊的个性化工艺，对深入了解磁州窑，了解磁州窑艺术及其艺术发展可能会起到画龙点睛的作用。下面具体阐述之。

第二节　磁州窑生产所用的原料及原料的加工

磁州窑地处中原太行山腹地，矿藏丰富，蕴藏着多种可烧制陶瓷的原料。磁州窑的主要产区在现今的磁县观台镇、邯郸市峰峰矿区彭城镇及临水镇周边。这些地方有多种瓷土和制作陶瓷的原料。磁州窑所用原料大多出自窑厂周边，就地取材，十分方便。（图2-7~图2-8）

磁州窑所用的原料大体分为以下几种类别：一坯胎料，二化妆土，三釉料，四装饰料，五辅助性原料。

一、坯胎料

磁州窑做坯体用的原料非常丰富，有青土、缸土、白土、三节土等，也可混





图2-7　磁县观台镇磁州窑遗址废弃的青土矿矿坑

图2-8　今邯郸市峰峰矿区彭城镇张家楼和义井镇下拔剑是青泥料主要生产开采地。图为张家楼生产矿点风貌

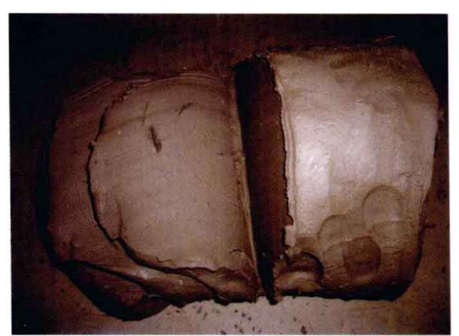



图2-9 青土原矿
图2-10 加工后可用的青泥，柔韧滑腻，有很好的可塑性

合使用，用量最大的为青土和缸土。

1.青土

青土是磁州窑生产中最主要的原料，产区周边蕴藏有丰富的此原料。

青土是一种半软质耐火黏土，生于煤层之下，稍呈岩状，含植物化石痕迹，多植物之根，纵横交错，本地人称之为麦秸挺花，为青土之特征。青土致密呈块状，质略坚硬，颜色呈灰色，稍染手，易风化。（图2-9）

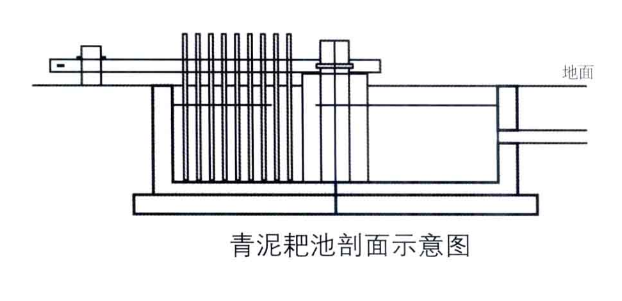
青土的矿物成分主要由细鳞片及隐晶质单热水白云母与高岭石组成，还有少量粉砂状的石英碎屑，另外有极少的褐铁矿有机物、金红石及锆英石等。加工后为青泥，色深青灰，有较好的可塑性和手感，但稍有触变性，风干收缩率为3.72%左右，烧结全收缩率为11.2%左右。（图2-10）

青土经加工成为可以成型用的青泥，加工方法俗称耙泥，耙泥的主要设备是耙池。（图2-11、图2-12）耙池为一大圆形槽，槽筑于地面下，多用三叠纪石英砂岩砌成，外径约1丈8尺，宽约4尺，深3尺左右。槽中心固定一转轴，轴上部接一长连杆，上有一小石轮做支撑，将齿状木耙固定在槽内连杆部位，以便活动，槽外连杆套上牲畜拽动旋转。和耙泥池配套的设备有水池和储泥池，水池一个，储泥池一般都在3~4个，一般储泥池大约深1丈，长7丈，宽5丈，用砖石和废笼土砌实底部和四壁，既能吸收水分又能保持料的清洁。坯料的加工约分三步：第一步为淘泥，将矿土运至窑场后，经过一段时间的风干风化，用人工稍事捣击成较小的土块，将其倾入耙池内，加入适量的水，然后用牲畜拽木耙沿圆池旋转，将矿土搅拌成泥浆；第二步为沉淀蒸发，待泥浆细匀后，即将上面较细之浆引入储泥池中，待其水分蒸发至相当时期，需时半月至一月；第三步为练泥，即将泥转至储泥洞或储泥间，保持温度进行沉腐，取储泥洞之泥，再用铁铲切成块，反复堆积敲打，并用足践踏之，使之细匀，即可备用。

青土除含铁量较高、影响其烧成白度外，是一种很好的制瓷原料。青土加工

图2-11 彭城镇富田磁州窑遗址存留的老原料加工设备耙池、碱槽和配套设施水井等
图2-12 民国时期拍摄的耙泥池牲畜拉耙加工青泥料场景



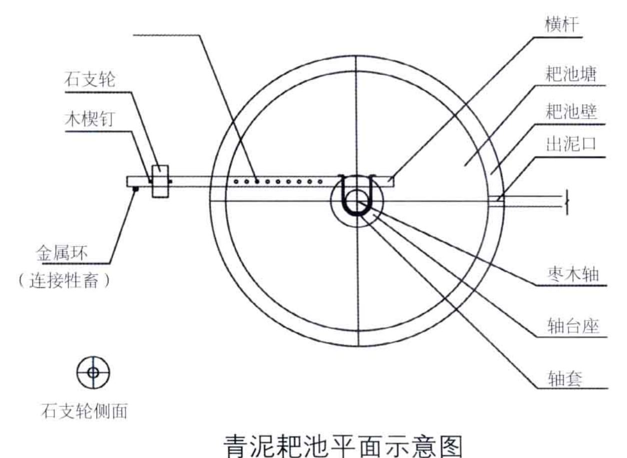


图2-13 耙泥池示意图
图2-14 民国时期拍摄的缸土加工场景

图2-13 | 图2-14



成青泥后，有很好的可塑性，成型性能极好，便于坯胎的成型。而且含铝量也较高，一般在28%、29%左右，具有很好的耐火度，高温烧成不易变形，是磁州窑得天独厚的陶瓷原料。

2. 缸土及其他原料

缸土也是磁州窑生产的一种主要原料，用来生产缸、盆等大件产品和一些坛罐等黑釉粗器。缸土的外观特征一般为浅灰色和紫红色，具黄褐斑色斑痕，或受铁质浸染成黄褐色。缸土的层理一般不显著，手摸有滑腻感，质松软，易染手，断口有参差状。缸土含微量植物化石，数较好的软质黏土。缸土的矿物成分主要由隐晶质胶体及细鳞片状的水云母及高岭石组成，一般还含有少量粉砂状的石英碎屑，少量的褐铁矿呈浸染状或沿裂隙填充，另有微量的黑云母、金红石、电气石、锆英石等。

缸土加工成可用的缸泥比较简单，用牲畜套拉石碾将其碾碎，加水合成即成为可用之缸泥。

缸土加工收缩率在2.8%，烧结温度在1300℃左右，烧后呈棕红色、棕黄色。

其他可用来制瓷的原料还有三节土，也可混合使用。（图2-13、图2-14）

二、化妆土（白碱）

化妆土是磁州窑生产工艺中特有的一种原料。它不是坯料，又不是釉料，它薄薄一层附着在坯体之上，就改变了产品的外观形象，由灰白色变为净白色，故而称为化妆土。白化妆土在磁州窑通常叫白碱，是由一种叫碱石的矿物研磨而成



图2-15 河北省邯郸市峰峰矿区下拔剑碱石开采矿点

的乳白色混浊液。其耐火度和白度都非常高，将其罩在坯胎上，再施釉进行烧成，成为色泽典雅的乳白色化妆白瓷。

碱石，学名“高岭石黏土岩”或“高岭石泥岩”，属单矿黏土岩。矿石颜色浅灰色，致密块状，质地坚硬，是贝壳状断口，不染手，在不规则的裂隙中，有很少的褐铁矿填充，与一般的硬质耐火黏土无异。在显微镜下观察，其矿物成分主要由隐晶质细鳞片及胶体的高岭石组成，含少量云母及在裂隙中填充的褐铁矿。白碱的耐火度在1770℃左右，由于含铁量很低，所以烧后为白色。

白碱质地较硬，故须轧碎始能应用。其加工方法和胎料相同，使用石英矿岩砌成圆形大石槽，槽内置大石碾，称为碾槽。将碱石和水置于石槽之内，用牲畜拽碾，将槽内之碱土轧成细匀的液体，然后引入缸瓮中，以备应用。（图2-15~图2-19）



三、釉料

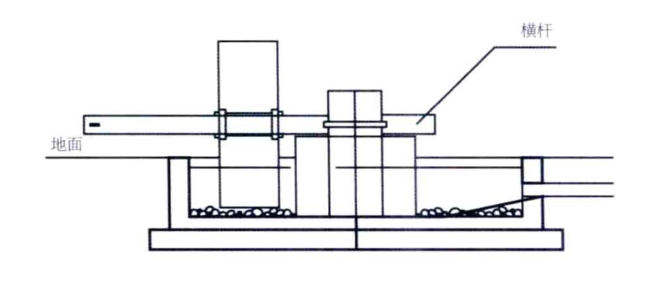
磁州窑用釉可分为两大类：第一类为高温用釉，主要是烧制化妆白瓷用的白透明釉和烧制黑釉瓷用的黑釉；第二类为低温铅釉。

1.高温釉

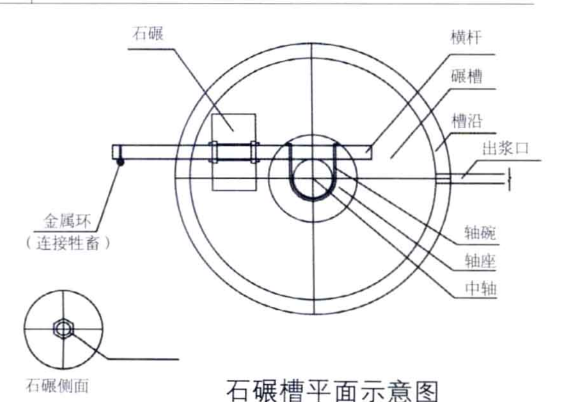








石碾槽剖面示意图



石碾槽平面示意图

图2-16 碱石矿外观
图2-17 经研磨后能够使用的白碱浆料
图2-18 观台磁州窑遗址发掘出土的加工碱石的石碾槽
图2-19 石碾槽示意图

所谓磁州窑的高温釉是指熔点在1250℃~1300℃左右的用釉。主要指白透明釉和黑釉。

（1）白透明釉

白透明釉是磁州窑生产化妆白瓷的主要釉料，其一直延续使用水冶釉。水冶釉矿生产于现今河南省安阳市水冶镇善应。这里群山叠嶂，山清水秀，称为小南海，山中储藏着一种石头，当地人称其为碗釉石（闪长岩）。碗釉石外观浅灰色，断面不平整，呈细小颗粒状，略有晶体，质地十分坚硬。主要由石英、正长石、石灰石、滑石还有少量黏土构成，含有微量铁。这种石头经过研磨可直接做陶瓷釉料，又因磁州窑生产碗是产量最大的，故而得俗名叫碗釉石。

其化学成分组成是：　　总量：99.32

SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	K_2O	NaO	灼失
70.30	16.60	0.40	0.10	2.94	0.94	5.75	0.67	1.62

自古以来，人们从山中将石头开采出来，运至善应河边用水碾进行加工，再销售到周边窑场。善应元代的圣旨碑碑文就记载了有关水碾的内容，由此可见，这里用水碾生产加工水冶釉，已有很长的历史和相当的规模。加工水冶釉的水碾房都建在河两岸，一般为3~4个孔洞相连接，水碾房分为上下两层，下层为流水的拱洞，上层为碾房，内设碾槽和石碾砣。拱洞中间置转盘和竖轴直接上层的石碾，槽中心和大石碾相连边引一宽渠穿过碾房下部的拱洞用水流驱动木轴，带动碾房内的大石碾转动，来进行加工。

据记载，19世纪初期，今河北省邯郸市峰峰矿区滏阳河源头黑龙洞村有水碾15座，皆利用滏阳河之水驱动。碾盘为砂岩石砌成圆槽状，直径1丈5尺，石碾轮为4尺。加工方法是将石块粗碎后，和水置于槽中，转动石碾轮碾轧，待成为釉浆后引入储浆池中，水分稍事蒸发即运往彭城出售。（图2-20~图2-27）

（2）黑釉

黑釉即黑釉土，是磁州窑黑釉瓷系列所用的釉料。由当地黄土加工而成，黄土为风成黄土层之一部分。择其质细色暗黄或绛黄者为优。用水淘汰，滤其粗质，作为黑釉之用。黑釉之矿物成分主要是石英、长石和伊利石。

其化学成分组成是：　　总量：100

SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	K_2O	NaO	灼失
59.54	12.68	4.96	0.74	6.51	2.62	2.15	1.80	8.00

2.低温釉

低温釉即铅釉，用于生产部分二次烧成和低温陶器产品。釉色有黄、绿、棕、蓝等。

四、装饰材料（绘料）

磁州窑所用的绘料有两种：一种是高温绘料，一种是低温绘料。

1.高温绘料斑花

斑花料由一种叫斑花石的矿石研磨至细而成，在磁州窑装饰中得到广泛的



图2-20 白透明釉矿石，当地人称其为碗釉石，生产于现今河南省安阳市水冶镇善应。山中开采场景
图2-21 河南省安阳市水冶镇善应河边老水碾房之外景
图2-22 水碾房上层房内碾槽及石碾轮
图2-23 河北省邯郸市峰峰矿区滏阳河边老水碾房
图2-24 碗釉石原矿
图2-25 经加工成为可用的白透明釉釉浆
图2-26 民国时期拍摄的今河北省邯郸市峰峰矿区黑龙洞村水碾房之外景











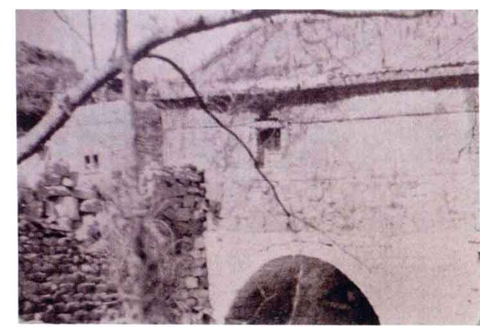


图2-20	
图2-21	图2-22
图2-23	图2-24
图2-25	图2-26

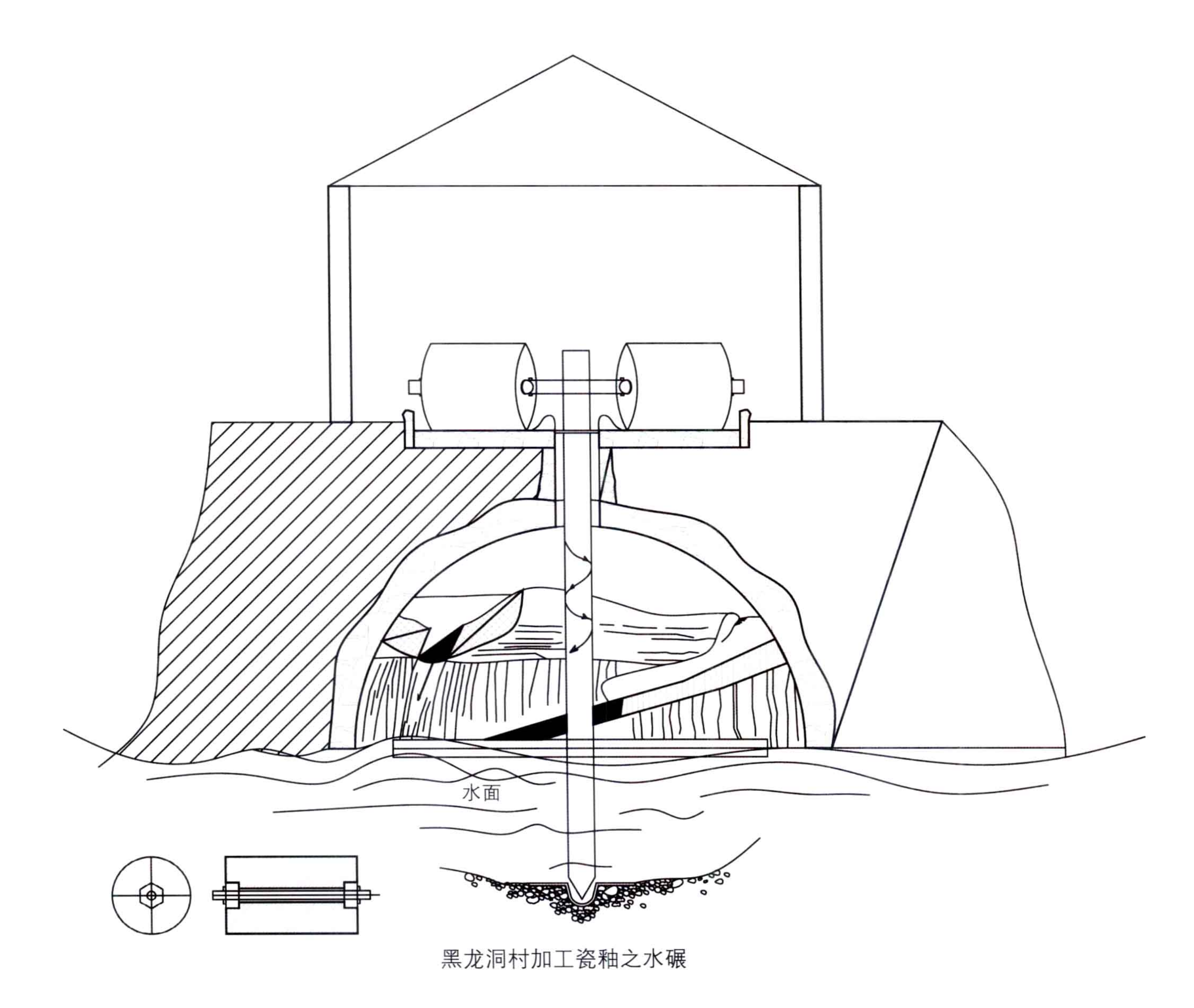


图2-27 水碾房示意图

应用，无论是刻划还是绘画,也无论是白地黑花还是黑釉铁绣花等都离不开斑花料。也可以说，没有斑花料就没有磁州窑陶瓷黑白对比的主要艺术风格和特征。可见斑花料在磁州窑装饰艺术中起着至关重要的作用。

斑花石是一种含铁的天然化合物，由带一个结晶水的褐铁矿（$Fe_2O_3 \cdot H_2O$）和少量赤铁矿组成。由河滩、丘陵、山坡地采集和挖掘而得，形状大小不一，质量有良莠之分。一般认为良者所画，烧得的颜色深黑稍有厚度，能与暖乳白色产品形成显明的黑白对比，有强烈的视觉效果。莠者则显棕色，着色力差，给人以乏味感。采集斑花石选择色泽深棕红、手感重、较坚硬者为佳，而大多凭经验，没有什么固定的标准。

将采集的斑花石进行人工粉碎，再研磨至细匀，成为可绘之斑花料。研磨细匀后的斑花料呈棕红色，有一定的悬浮性和黏性，用毛笔蘸其在产品上进行绘

图2-28 采集的斑花石矿
图2-29 经研磨能使用的斑花料





画，有很好的笔感，是磁州窑得天独厚的装饰材料。（图2-28、图2-29）

其化学成分组成是：

SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	K_2O	NaO	灼失
9.80	2.65	75.60		0.63	0.24			10.20

2.低温绘料矾红

主要是绘制红绿彩产品所用，烧成温度在800℃左右的红颜料，名为矾红。低温颜料的产生，是磁州窑对中国陶瓷乃至世界陶瓷发展的一大贡献，一大创举！从此，低温彩绘在陶瓷工艺中诞生。

磁州窑能最早发明制作出低温矾红颜料，并不是孤立和偶然的，而是有它的基础和条件。第一，长期的生产实践，尤其大量使用的以铁为着色剂的可绘性颜料，是发现低温颜料的契机；第二，有成熟的低温釉制作经验，是发明低温颜料的基础；第三，当地蕴藏着大量的制作矾红的原料，是首创低温颜料的先决条件。所以磁州窑首先制作出低温矾红颜料势在必然。

矾红的制作是先在黄铁矿中提炼出硫酸亚铁（$FeSO_4 \cdot 7H_2O$），也称青矾、黑矾，再将黑矾加工，进行炒制成为矾红，然后冷却，经过漂洗、烘干，再加入适量的铅粉溶剂配制成低温矾红颜料。加胶水调和即能，在瓷面上进行绘画。

五、辅助性原料

辅助性原料，指的是不用于产品本身、而在生产过程中不可缺少的起辅助作用的原料。主要有笼土和耐火黏土。

笼土用来制作匣钵之用，为黄色、红色及灰色等花纹之黏土，质较粗，且坚硬，常呈片岩状，生于煤层之下，含植物痕迹多，较杂乱，当地人称之为柏凌枝花纹，是为笼土之特征。

耐火黏土为青灰色，质粗而较硬，呈板状。用以制缸砖等，备为修窑用。

六、其他必备资源

生产陶瓷除必要的原料外，还离不开水和燃料。观台窑依山傍水，窑群坐落在漳河岸边，彭城窑位临滏阳河之滨，更有源头黑龙洞泉水涌之不尽，都有丰富的水资源。这一带，处在太行山腹地，不但蕴藏着丰富的煤炭，还有其他矿藏。这些因素，构成了磁州窑优越的制瓷条件，造就了一代名窑。

第三节　磁州窑的成型工艺

磁州窑产品大部分为实用陶瓷，品种相当广泛，涉及生活的方方面面这是磁州窑的一大优势。由于品种繁多，产量又大，所以，适应其生产的成型工艺也相应呈多样化。其中主要为轮制成型和拓坯成型；其次，根据不同的品种，还有泥板黏结成型、手工捏制成型以及到明代开始出现的注浆成型。

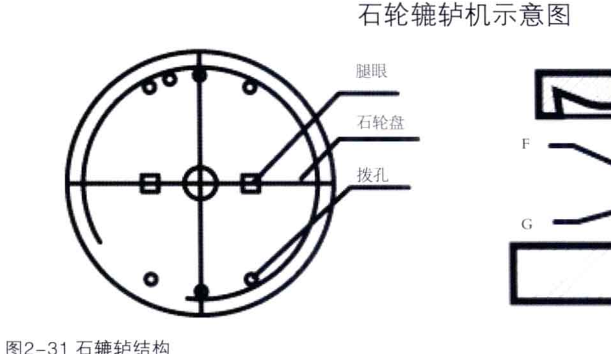
一、轮制成型

轮制成型也称辘轳机成型或拉坯成型。轮制成型是一种较古老的传统制坯工艺，绝大部分圆器产品都是由轮制成型来制作，轮制成型的工具是辘轳机。各个产区、各个窑口根据自己的具体情况和传统及生产习惯，使用不同方式的辘轳机来进行陶瓷成型。如就材质而言，有木制的、石制的，体积有大的、有小的，掣动方式有手摇的、有脚踏的，等等。磁州窑制坯使用的辘轳为石刻的大圆盘。圆盘直径一般在70厘米左右，圆盘厚度20厘米左右。有相当的重量，石盘固定在高出地面60厘米左右的竖轴上。在圆盘底面中心有一轴孔，两侧各有一方形固定穿孔，边长在10厘米左右，边缘凿数个拨动孔，直径在5厘米左右，深在3厘米左右，供拉坯木棍插入孔内拨动石轮旋转。由于石轮的体积大，分量重，旋转起来有很大的惯性，而且平稳，十分适应磁州窑产品生产的速度和体量的要求。磁州窑流传着一句话："一把连三拿。"就是拉坯工匠拨转一次辘轳，就可以拉成三个碗坯，可见磁州窑工匠之技艺。（图2-30~图2-32）

明人张应登在《游滏水鼓山记》中记述道："彭城陶冶之利甲天下，由滏可达于京师。而居人万家，皆败瓮为墙壁。异哉！晨起视陶陶之家，各为一厂，精粗小大，不同锻冶。入室睹为缸者，用双轮，一轮坐泥其上，一轮别一人牵转，以便彼轮之作者，作者圆融快便入化矣。为碗者止一轮，自拨转之。而作亦如



图2-30 石辘轳圆盘



A. 石轮盘
石轮盘面上有两个方形腿眼和圆形拨孔；
B. 木轴
用圆枣木做成，上端稍微细一些；
C. 轮腿
用硬木做成方形木棍，用木楔子牢固地固定在石轮中心两边的腿眼中；
D. 脐子
用铁铸成正方形小块，正面中间凸出一圆锥，将方形小块镶入石轮盘底面中心的凹槽中；
E. 窝子
用铁铸成正方形小块，一面中间凹进一圆锥，镶在轴头顶端中心处；
F. 穿子
圆空桶状外形中间有圆槽，用细青泥高温烧制而成，套在木轴之外；
G. 麻绳
拴在穿子的圆槽内和两个轮腿上。

图2-31 石辘轳结构

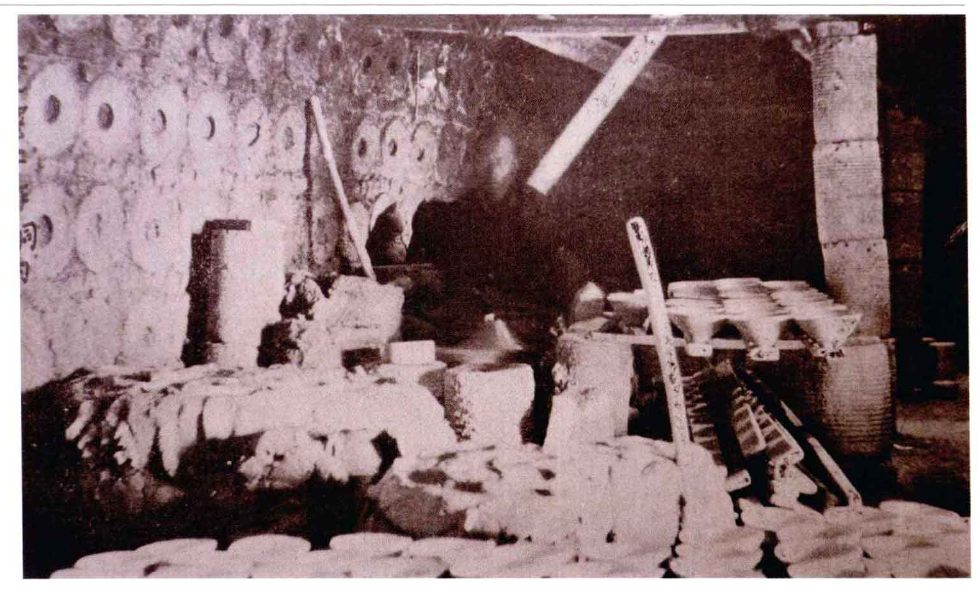


图2-32 民国初年拍摄的磁州窑成型洞内拉坯匠人的拉坯景况

是。□之似此作者曰千人而多，似此厂者曰千所而少。岁输御用者若干器，不其甲天下哉？”其文简练、明确、形象地描述了磁州窑轮制生产的方式和规模。

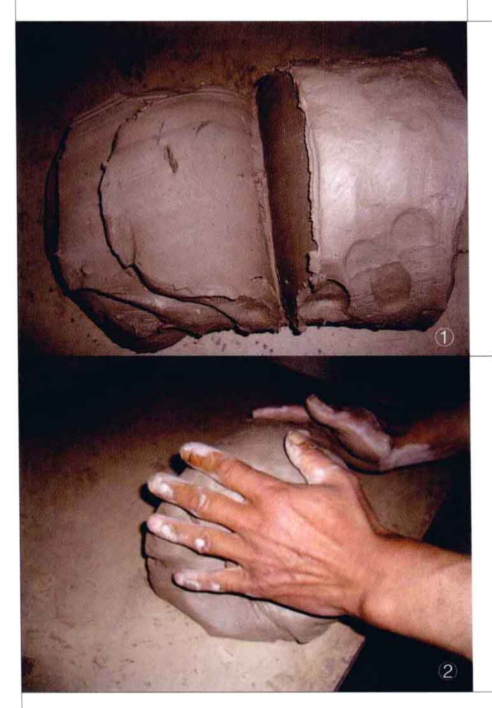
拉坯成型的工具主要是辘轳机，除此以外，其他工具还有揉泥板、水盆、陶制子、切割线和利坯刀等。

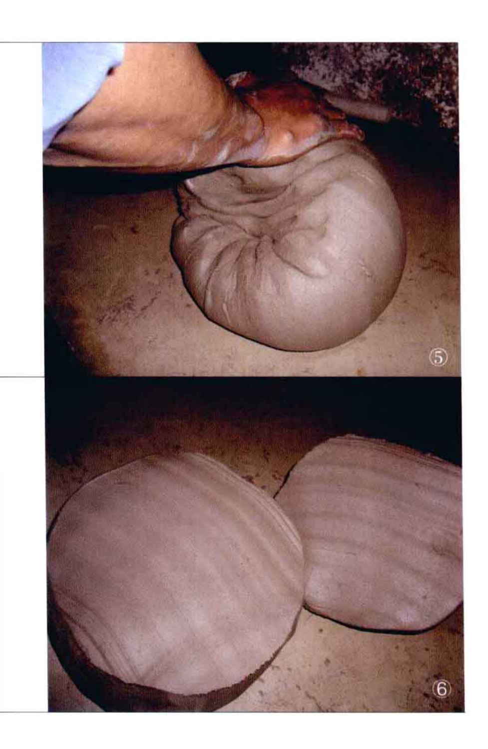
磁州窑轮制生产工艺，传统的生产方式是以拉坯为中心，组成一个微型流水线，由供泥——拉坯——利坯三个环节来完成。分工非常明确。供泥者称供家，取储泥间已练好的泥料，再度进行揉合，称为揉泥，拉坯成型中揉泥是很重要的一环，揉泥的好坏直接关系着产品的质量。供家将揉好之泥，提供给拉坯者。拉坯者称为匠人。拉坯者将泥坐于石轮上，手持木棍拨动石辘轳旋转，然后不断用水润滑，通过手掌和十指的相互协调动作以及拉坯时不同的步骤，做出各种需要的器物造型来，稍后从轮盘上取下，流水到修坯者。修坯者称为旋家，旋家待坯体水分蒸发到一定程度时开始利坯掏底足。到此，一件青坯完成。

磁州窑轮制成型的产品器型，有很明显的特征。第一是注重器物的内形，一次性拉坯到位无须动刀修饰；第二是利坯时一般只修破坯体的下半部分和底足，用刀既有章法又很随意，尤其是足心的处理；第三是器物上保留着手纹和刀纹的旋转痕迹。这些特点大多是由于讲究效率生产速度快造成，反而形成磁州窑产品潇洒自然、粗犷豪放、质朴浑厚的精神风貌和不拘一格的气质，具有很强的生命力。现将揉泥及轮制拉坯碗、罐类、梅瓶的制作过程介绍如下：

1.揉泥的方法：

①未经揉过的泥料含气孔和杂质，软硬不一
②双手用力按压揉动数次以便使泥达到软硬、干湿基本一致
③揉泥时一手拨动泥料，一手掌有节奏地用力下按，使泥有规律地循环转动
④泥团在揉动的过程中，气体和杂质不断被排出
⑤揉好备用的泥团
⑥泥团切开后均匀平整、细腻光滑





2.碗的成型方法：

①将揉好的泥料坐在辘轳机上，然后用双手拍按实
②将泥把正找平
③开中心做成桶状
④拉成碗的雏形
⑤拉成碗形
⑥从辘轳机上将拉好的碗取下：先用割线分离开碗底和泥座，再用双手手指叉下碗坯
⑦待泥坯干燥到一定程度后，开始利坯
⑧将碗坯倒置在辘轳机上，或者置于托上
⑨先留出底足，然后利碗的下腹部余泥
⑩利出碗的外形
⑪最后利出足心，青坯碗完成





④
⑤
⑥
⑦
⑧
⑨
⑩
⑪

3.罐类的成型方法：



① 坐泥后把正找平
② 先拉成空心直筒

③ 直筒拉到一定程度后，开始从内向外扩罐的腹部
④ 将腹扩大到所需要的尺度

⑤ 收口，拉出罐的口沿
⑥ 拉成后去掉底部一些余泥，准备下坯

⑦ 用割线分离泥坯和辘轳机台
⑧ 用双手手指取下拉好的罐坯

⑨ 拉成的坯胎，
首先进行干燥

⑩ 干燥到一定程度后利坯，
先将坯倒置在套圈上放
平稳





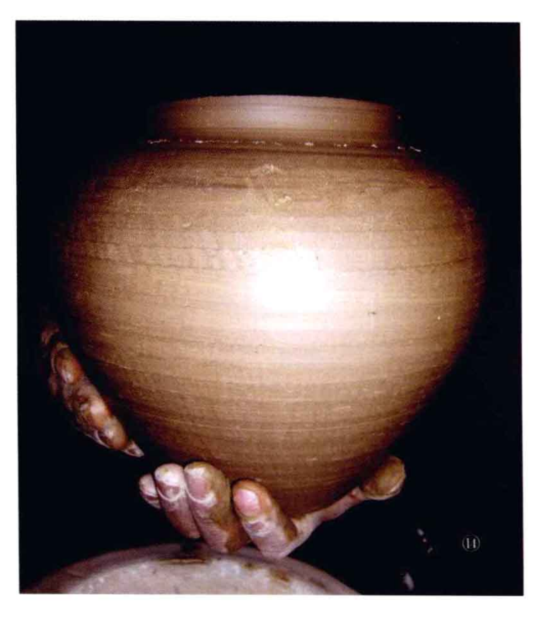
⑪ 利坯时先平底

⑫ 利掉下部多余的泥料，
使泥坯达到需要的形状



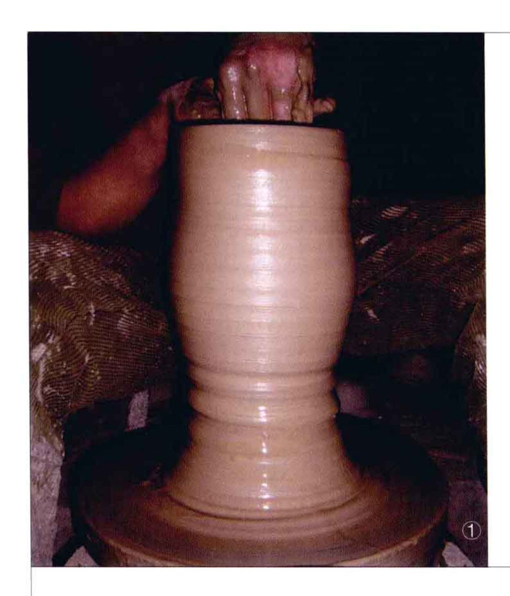






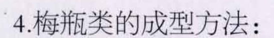
⑬ 掏底足要自然，不要刻意造作

⑭ 青坯罐完成









4.梅瓶类的成型方法：

① 坐泥，找正，拉成空心直筒后再拉成瓶形
② 收瓶口
③ 拉出梅瓶口沿
④ 用割线分离泥坯和辘轳机台
⑤ 用双手手指将泥坯取下，进行干燥
⑥ 开始利坯
⑦ 找平底部
⑧ 利瓶身主要是利下半部分
⑨ 达到需要的程度
⑩ 利足心
⑪ 青坯完成

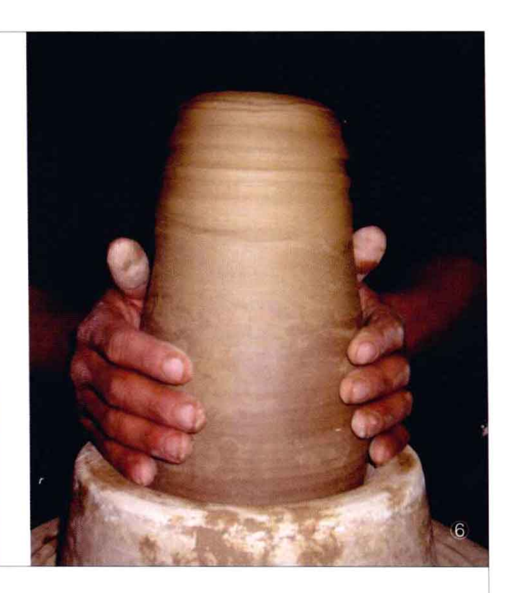












⑩

⑪

二、拓坯成型

拓坯成型，也是磁州窑非常重要的成型手段。拓坯成型的主要特点是适用范围广泛，方法灵活，产品规格统一，适合批量和重复制作。磁州窑的产品使用领域很广，产品繁多，除碗、盘、瓶、罐等等大量圆形器外，其他异型产品和雕塑类产品，如磁州窑瓷枕、雕塑人物、雕塑动物、建筑构件等等，全靠拓坯来生产。

拓坯，也称印坯或模制，主要工具为陶范也称陶模。拓坯，首先是根据生产的需要，传统制作出陶模。陶模的制作和现代陶瓷生产用的石膏模型大致相同，所不同点是，传统制作陶模所用的原料是陶土，而不是石膏。用陶土成型后还要经过一定温度的火烧，使之既有一定的强度又有相当的吸水性，便于脱坯使用。清代以后，由于石膏在陶瓷生产中的广泛使用，磁州窑也采用石膏制模范。陶模的制作过程如下：

制原胎 → 分模块线 → 抹脱模剂 → 分块做出泥模 → 素烧 → 修整 → 投入使用。

石膏模的制作则减少了素烧工艺，其制作过程为：制原胎 → 分模块线 → 抹脱模剂 → 分块做出石膏模 → 修整干燥 → 投入使用。

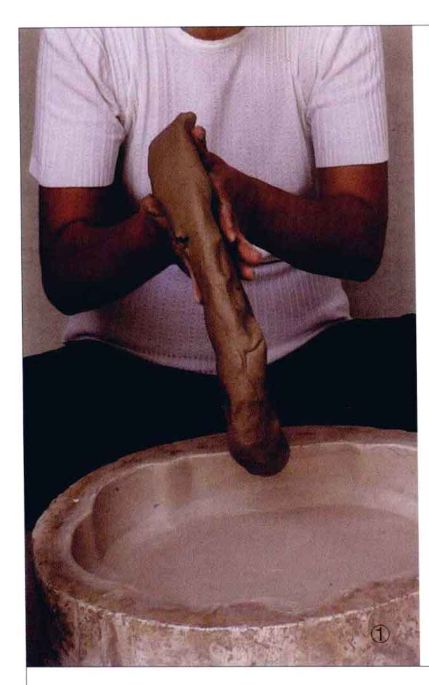
1987年观台窑考古发掘出土各种母范、模范共223件（片）。其中母范出土13件（片），完整或可复原的8件；模范出土210件（片），可复原的48件，完整者18件。可见当时磁州窑拓坯成型的广泛应用及品种之多，规模之大。

另有许多圆盆模、方盆模、瓶模、附件模、人物模、动物模、器盖模等。还有小玩具、小动物、小人模范等等。

小件器耳、器纽、羽翅等，多为一件模子印成，一面有花纹，另一面为手捏。小件器物，则两件模子分别按放料泥片，然后合扣两模而成；大件器物或复杂器形，则以多件模组合印成，组合时与两件合模相同：先分别在每件模上按印上揉好的料泥片，然后几件模合扣而成。以上脊饰模、范均为观台窑发掘出土，只有少数出土于观台窑第二期后段，绝大多数出土于观台窑第三期，现存磁县中国磁州窑博物馆。此部分详细内容可参考第一章有关内容（马忠理先生编著）。

托坯的具体操作方法一般是：取已揉好的泥料，用手拍成薄饼状，抚于陶模之内，然后有顺序地将泥延伸到陶模的边缘，去掉余泥，修平坯壁。在此过程中要凭手的感觉把握坯面的薄厚程度。需要合模的将模型对齐，挤压吻合。稍候，脱模去模，毛坯即成，然后用刀具修饰接痕和坯面，再洗坯，青坯即成。

以下以如意形枕、雕塑类产品拓坯成型为例：






1.如意形枕的拓坯成型：

①准备好泥料和模范，根据造型大小取适量的泥拍成泥饼
②将泥饼放置在模范之内，用手指将泥料抚于模范壁上，使之薄厚均匀
③待上下都完成后，刷泥浆水，准备合模黏结
④合模
⑤将模具压实
⑥待模范吸收一定的水分，坯体稍干后开模
⑦将泥坯取出模范
⑧取出后的毛坯
⑨进行修整
⑩最后扎排气孔，完成青坯的制作









①


②


③

2.雕塑类产品的拓坯成型：

① 根据产品大小取适量的泥揉成泥条
② 将泥抚于模范之中
③ 用手指将泥抚开，每个部位泥料的薄厚靠手指的感觉来控制
④ 将泥平整到模范的边缘
⑤ 分块模范拓完后，刷泥浆后合模
⑥ 用力压，合实
⑦ 用手指将内部接口处泥缝按实
⑧ 做底部泥板
⑨ 刷泥浆
⑩ 将泥板黏结上
⑪ 去掉余泥
⑫ 用手指将缝按实
⑬ 扎排气孔
⑭ 待泥坯稍干有一定强度后开模
⑮ 取出泥坯
⑯ 修坯、洗坯
⑰ 完成青坯制作


⑨


⑩


⑪


⑫


⑬


⑭


④
⑤
⑥
⑦
⑧
⑮
⑯
⑰





三、其他成型方法

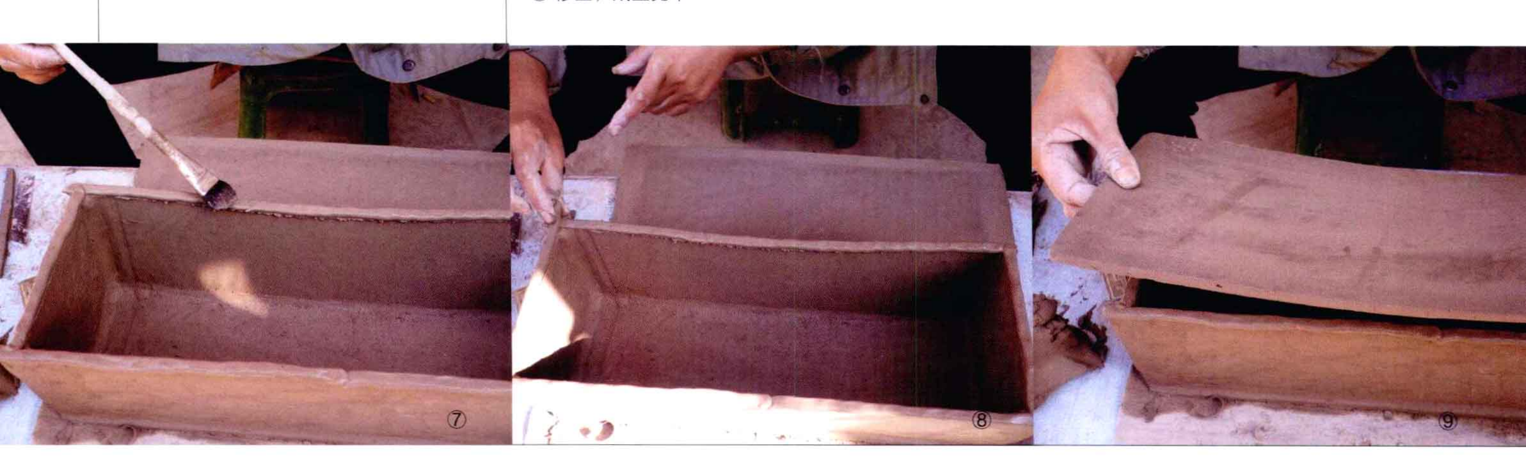
磁州窑传统的成型方法，除轮制成型和拓坯成型以外，还有泥板黏结成型和手捏成型，等等。

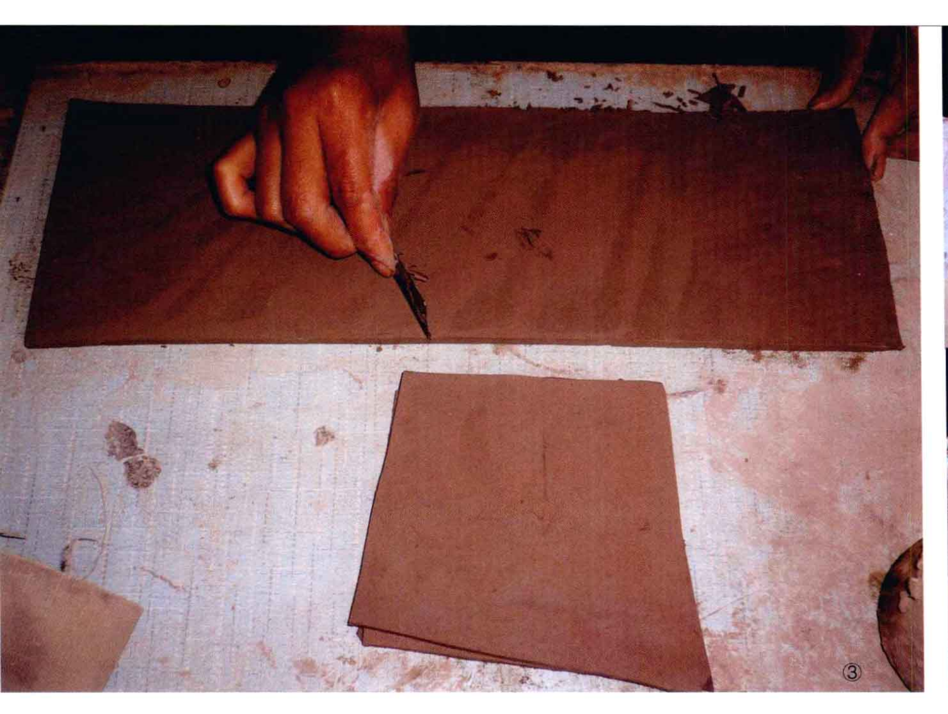
（一）泥板黏结成型

泥板黏结成型，主要是用于方形和长方形等几何体形较多，有时也和拉坯、拓坯结合使用。最典型的磁州窑长方形枕就是用泥板黏结成型法做出来的。泥板黏结成型的程序是，取揉好的泥料，拍打成薄厚适度的泥板，稍干后，按形体的要求分块剪裁，再用软泥和泥浆水黏结起来形成毛坯，然后修整和洗坯，完成青坯的制作。具体制作如下：

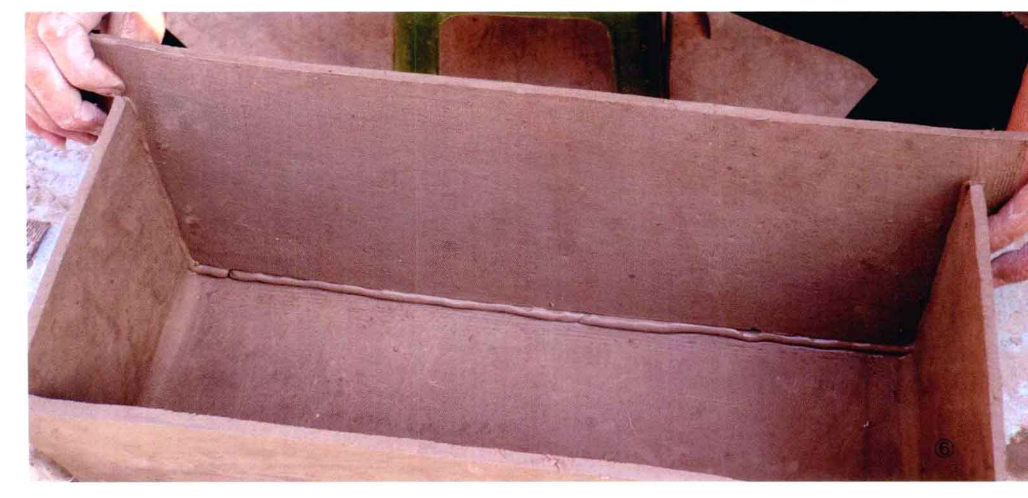
1.泥板黏结成型：（以长方形枕为例，磁州窑长方形枕是最典型的泥板黏结成型产品）

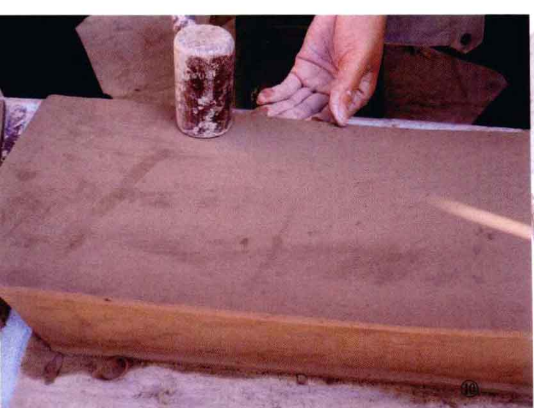
① 用加工好的泥料拍成泥板（每枕六块）
② 按样板裁成枕片（两端面各一块，前、后、底面各一块）
③ 修整裁好的枕片
④ 先从底部开始操作，一定要将黏结处打毛，刷泥浆水和压泥条
⑤ 先黏结两端面
⑥ 黏结前、后两面
⑦ 将枕体合拢，按实所压泥条，成为一体
⑧ 最后黏合枕面、打毛、刷泥浆、压泥条
⑨ 黏合枕面
⑩ 用工具敲打实，粘牢固
⑪ 粘牢后裁去多余的边角
⑫ 修整，成型完毕




③


④
⑤


⑥


⑩


⑪
⑫





2.泥板黏结成型和阳模成型相结合的成型方法（以高台如意形枕为例）

①将裁好的泥板用手围成五角形空筒并黏结好边缘，做成底身
②将底身粘在拍好的底板上
③裁去多余的泥料，高台底座部分完成
④然后取泥料拍成泥板，开始做枕面
⑤拍成均匀的泥板
⑥将做好的泥板抚于准备好的枕模之上（阳模）
⑦双手按压使泥板和模具完全吻合，然后沿模具边裁去多余的泥料
⑧将高台底座打毛







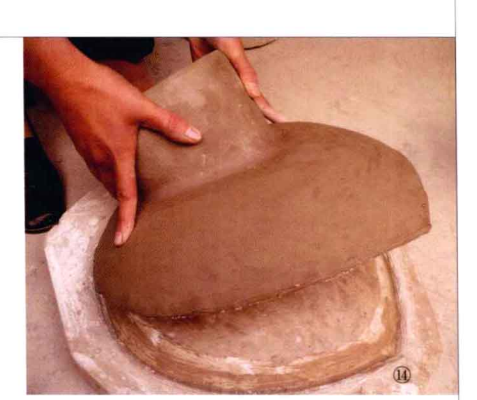




⑨ 将枕背黏结处打毛
⑩ 刷泥浆水
⑪ 压泥条
⑫ 黏结成一体
⑬ 扎排气孔

⑭ 起模
⑮ 修整边缘、修坯
⑯ 洗坯
⑰ 高台如意形枕青坯完成





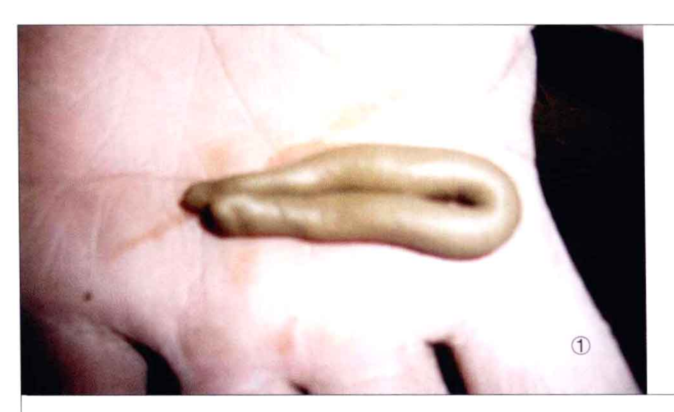






3.泥板黏结成型和拓坯成型相结合的成型方法（以豆形枕为例）

①用模范拓出枕身，拍出枕面和枕底，两块泥板面要厚一些
②待有一定强度后先粘底，要注意将黏结处打毛，刷泥浆和压泥条
③去掉多余的泥边
④最后黏合枕面，用工具敲打实
⑤裁掉多余的泥边
⑥修坯、洗坯完成后扎排气孔
⑦制作完成





（二）手工捏制成型：就是不借助任何模具，直接用手将泥捏成动物形、人形，然后用硬工具和梳篦齿等进行点、刻、划，进行简单的装饰，加工成青坯。另外，有些器物的纽、把等部分，也用手捏制，然后粘于器物之上。一般都为小件产品。

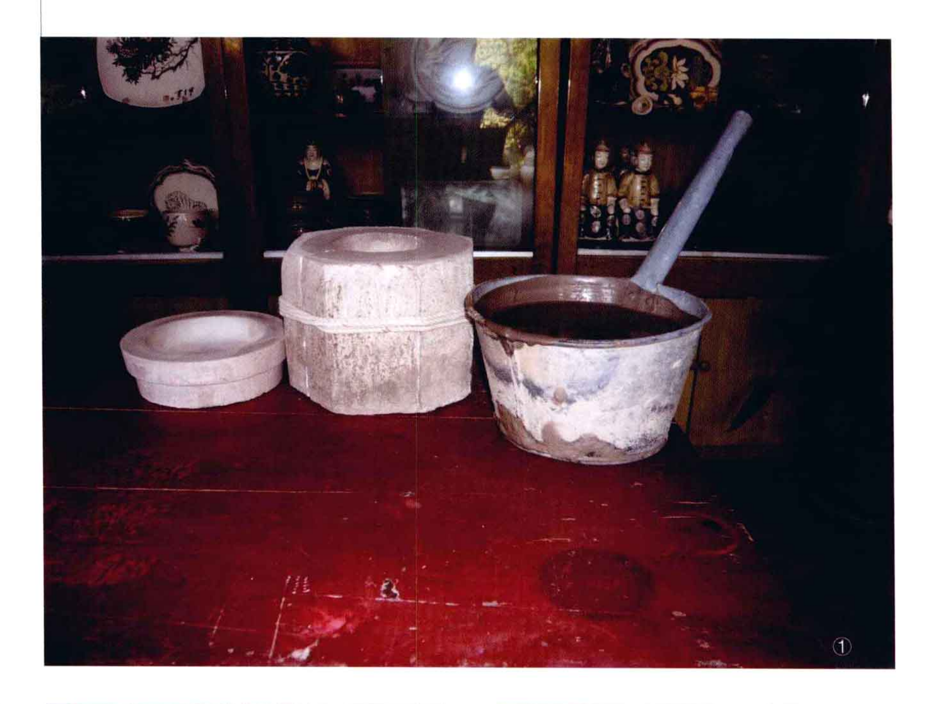
① 取泥根据器物的大小搓成相协调的粗细泥条，弯成双道
② 切成需要的长度
③ 粘在器物的所需部位
④ 粘好的坯体
⑤ 取泥搓成小长条状
⑥ 用大拇指压成系形
⑦ 粘在器物上
⑧ 粘好的器物

（三）注浆成型

注浆成型也是模制成型的一种，磁州窑彭城诸窑从明代开始使用。注浆成型是将烧制好的陶模一般为两半也有多块的合在一起，用绳物捆绑牢固；将调制好的泥浆通过注浆口注入模具内，经过一段时间后，模具吸收泥浆中的一定量的水分，其中部分泥料同时也被吸附在模壁之上，这时将多余的泥浆倒出；稍干后，模内的器物已成型并和模具分离，再打开组合模，取出坯体即成毛坯；待毛坯有一定强度后，用刀削掉注浆口部分，同时削去模缝痕迹，洗坯后青坯完成。青坯完成后即可进入下道工序，施白化妆土、绘画及施釉等，黑釉瓷则可直接施黑釉。注浆成型比起其他成型方法来具有相当的优势：工艺简单、操作方便、生产快捷、规格一致、成品率高，而且生产出的器物薄厚均匀，省工、省料、省时，因而明代以后注浆成型法得到越来越多的应用。

注浆成型工艺流程：

① 准备好模具和泥浆料
② 将泥浆料注入模具内
③ 待一定时间后将多余的泥浆倒出
④ 先揭开一半模具


①


②


③


④









⑤ 取出注好的器物
⑥ 用刀削去注浆口多余部分
⑦ 完整的器物
⑧ 修去模具缝道痕
⑨ 洗坯
⑩ 青坯完成





第四节　磁州窑的装饰工艺

磁州窑的装饰工艺，是磁州窑艺术的核心工艺，是磁州窑生产工艺过程中最重要的一环。磁州窑装饰工艺技法多样，大多工艺技法都集中产生于磁州窑发展最辉煌的宋、金时期，既有继承传统和学习其他工艺的装饰方法，又有发展创新，还有其独创的装饰技法。其装饰技法，细分起来可达上百种之多，这在宋、金、元时期陶瓷业中可谓壮观，绝无仅有。在长期的生产过程中，不断发展、不断丰富，而且装饰内容、题材丰富多样。按工艺性质和工艺路线划分，大体可分为四个系列，但最重要、最具代表性和最具特征的为化妆白瓷装饰系列。如下：

①化妆白瓷装饰系列；

②黑釉瓷装饰系列；

③低温釉陶装饰系列；

④其他装饰系列。

一、化妆白瓷装饰系列

化妆白瓷的装饰，是集中体现磁州窑风格特点和艺术特色最主要的装饰。化妆白瓷装饰的一般工艺过程是：首先在青坯上施白化妆土，这是磁州窑生产工艺中既重要又独特的一个工艺过程。施白化妆土后经高温烧制出来的白瓷叫做化妆白瓷。化妆白瓷是一种十分高雅的产品，日本被称之为“白无地”。施白化妆土前，首先检查一下青坯的潮湿程度，这要凭经验和感觉来进行；然后根据不同的产品器型，决定化妆土如何来施，或浇、或蘸、或浸、或涂，不论采取哪种方法，都要将白化妆土施均匀和有一定厚度，来保证坯面的平整和烧后的白度；然后进行不同的装饰；最后罩白透明釉。

磁州窑的生产经历了漫长的历史时期，其装饰技法随着历史的发展、陶瓷技术的不断进步、新装饰材料的发明以及人们生活的需要、市场的需求而不断地丰富。在这里，为了便于叙述，打破了磁州窑历史上装饰技法出现的前后顺序，将其分门别类，分为硬笔刻划装饰工艺、毛笔彩绘装饰工艺、综合装饰工艺和其他装饰工艺四种。（见下表）

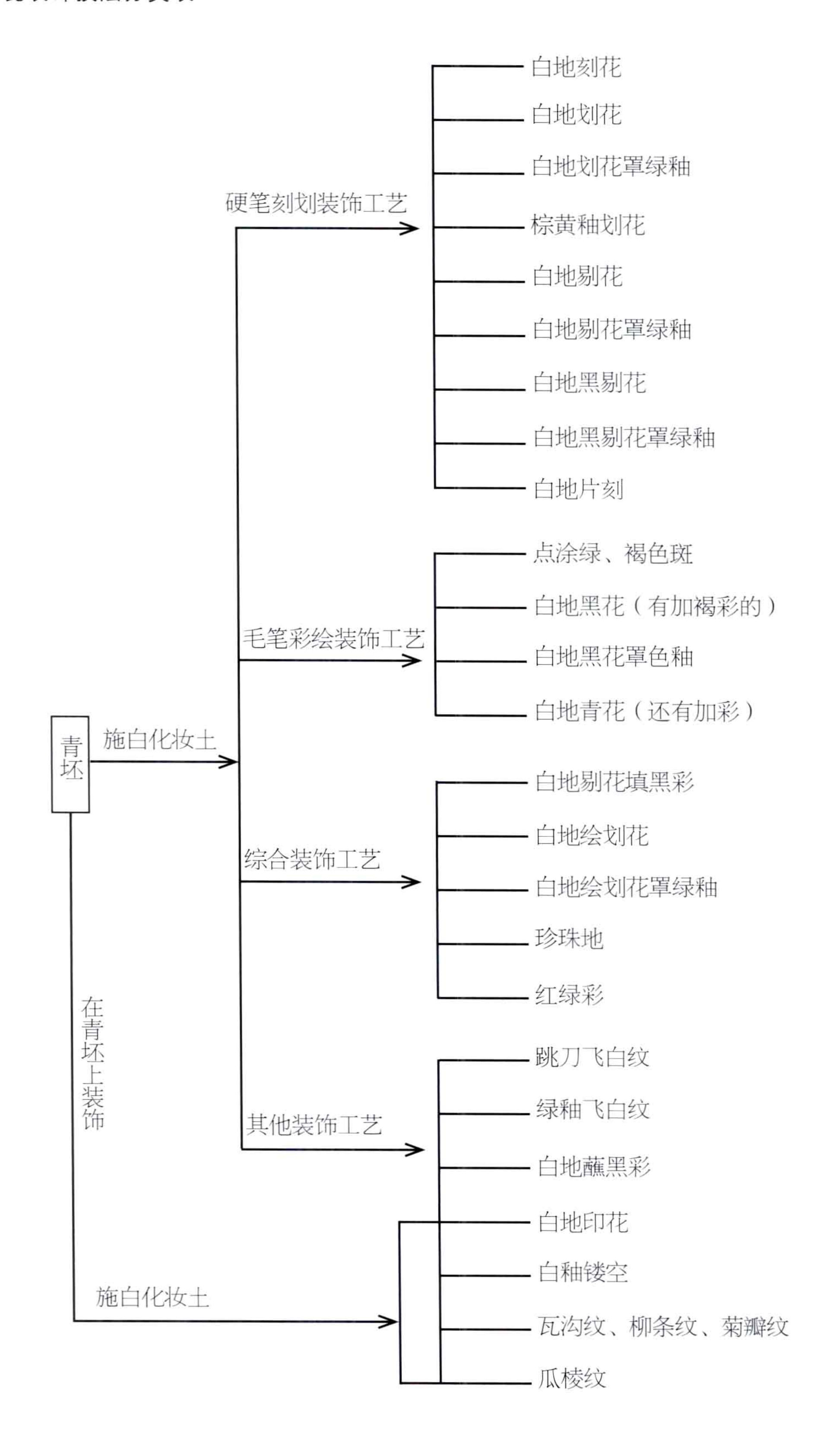
1.硬笔刻划装饰工艺

所谓硬笔刻划装饰，就是从装饰使用的工具来划分的。硬笔刻划装饰是以竹木和金属签刀为工具，在坯体上进行刻、划、剔、戳等。利用磁州窑坯土和化妆土的不同颜色，体现出色调高雅、层次分明、力度感强的装饰效果。硬笔刻划装饰的技法主要有白地刻花、白地划花、白地划花罩绿釉、棕黄釉划花、白地剔花、白地剔花罩绿釉、白地黑剔花、白地黑剔花罩绿釉、白地片刻。还有一些因刻划和其他装饰方法在一件产品上同时共用，故列在综合装饰之内。

（1）白地刻花

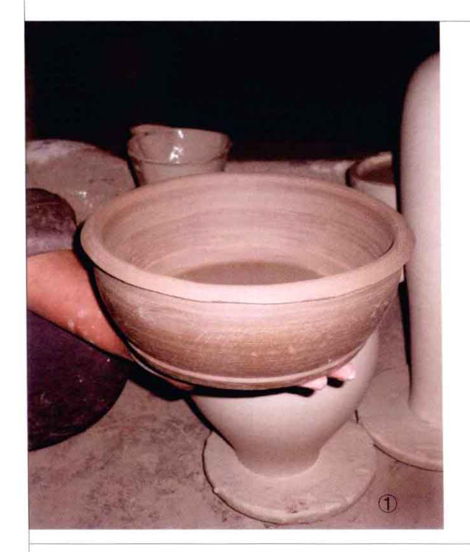
白地刻花是磁州窑比较早期的装饰方法之一。是用金属刀在上好白化妆土的坯体上刻花纹，有明显的层次感和主体感，恰似浅浮雕的效果，纹饰刻罢后罩白透明釉烧成。

磁州窑化妆白瓷装饰技法分类表



（2）白地划花

白地划花是在施过白化妆土的坯体上，用签子和梳篦等工具划出所需要的花纹图案，然后罩白透明釉干燥烧成。细分起来划花方法很多，有单线划的，只用签子划出图案纹饰，而大多数产品在划出图案线后，用梳篦纹划在纹样图案内，或排列起来做地纹，来丰富产品的装饰效果。也有用梳篦在产品上直接划出花纹的。梳篦的运用须十分讲究，在划的过程中起落、转收角度的变化，都要十分优美、舒畅和自然。白地划花所用工具十分简单，只有签子一支，梳篦一排，其好的艺术效果，主要靠功力，只有具备深厚的功力，刻划起来才能运笔流畅、气韵生动、刚劲有力、潇洒自然。白地划花技法大量用在碗、盘、盆、钵、瓶、枕等多种器物上，是磁州窑的重要装饰技法之一。

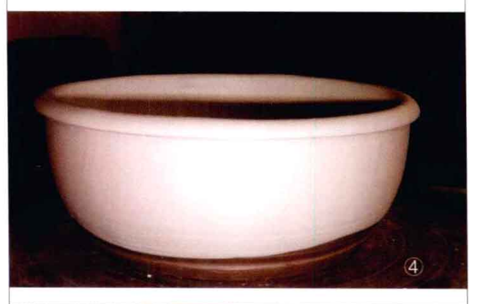

①


②


③

白地划花装饰工艺流程（以盆为例）：

① 取出潮青坯
② 施器内白化妆土
③ 施器外白化妆土
④ 施完白化妆土后准备刻划
⑤ 先划出分层次的弦线
⑥ 在弦线间划出图案花纹
⑦ 划完后清扫掉料渣


④


⑤


⑥


⑦

⑧ 用梳篦在地子部分排划
⑨ 排划完毕，清扫掉料渣
⑩ 排划完毕后，梳篦纹的地子上形成有肌理效果的灰面，丰富了装饰效果
⑪ 施里边釉
⑫ 施外边釉
⑬ 施釉完毕，干燥待烧成

⑭ 梳篦纹牡丹花图案在施好白化妆土的坯体上直接用梳篦纹划出来，然后罩白透明釉。图案飘逸流畅，潇洒自如，有如少女翩翩起舞。梳篦纹看着容易做着难，展示出磁州窑工匠的非凡才艺



（3）白地划花罩绿釉

白地划花罩绿釉和白地划花工艺相同，只是在白地划花完成之后，先第一次入窑高温烧成，然后再罩绿釉第二次入窑低温烧成即可。多用在枕、瓶之上，白地划花罩绿釉工艺效果瑰丽大方、别具风格。其装饰工艺流程如下：

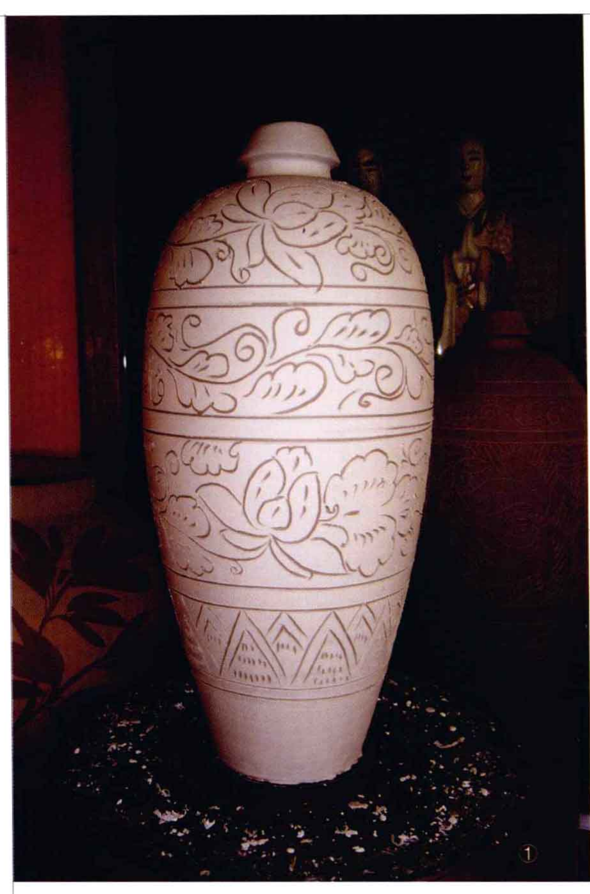




① 在上好白化妆土的坯体上划出花纹图案
② 施白透明釉
③ 经过高温烧制的白地划花产品
④ 罩绿釉，第二次入窑低温烧成







（4）棕黄釉划花

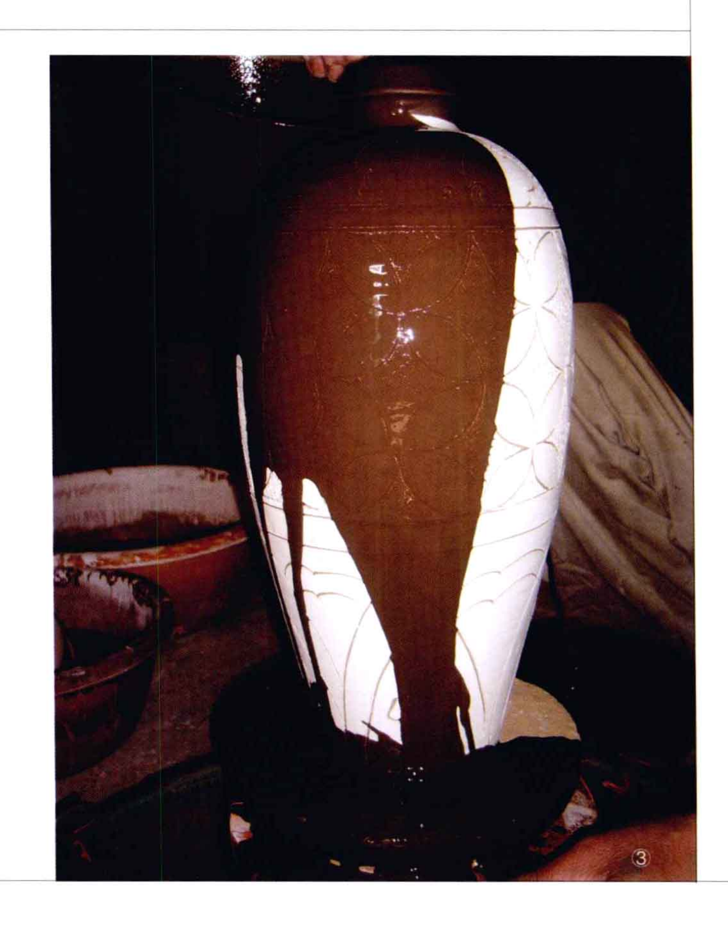
棕黄釉划花和白地划花工艺基本相同，只是划花完成后不是罩白透明釉，而是罩一层黑釉和白釉按比例混合成的一种釉。经过高温烧成后，釉色呈棕黄色，晶亮透明。也有的产品是将白透明釉和黑釉分别施在划好花的坯体上，使两层釉相叠，也可烧出同样的效果。棕黄釉划花还常见以珍珠点为地的产品上。

棕黄釉划花装饰的产品，在糖黄透明色的通体上，显露出棕色划线，有一种含蓄、绵甜的味道，耐人寻味。

棕黄釉划花装饰工艺流程：

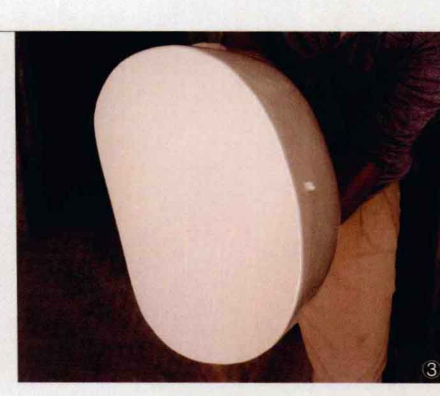
① 在施好白化妆土的坯体上划出所需要的花纹图案
② 棕黄釉珍珠地在划好花纹后用金属管来点戳圆点，再施配制好的釉子
③ 施配制好的釉子后完成装饰






①


②


③

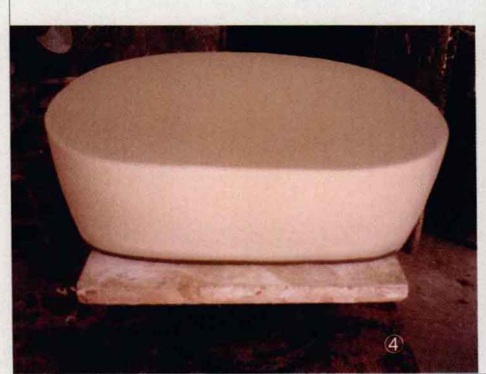
（5）白地剔花

白地剔花是在施好化妆土的白胎上，先刻划出花纹图案，然后用扁平状刀具将花纹以外的地子部分即白化妆土层剔掉，露出泥料，再施白透明釉。此种装饰的器物有罐、瓶、钵、唾盂、炉、盆、枕等。

白地剔花利用胎料和白化妆土的不同颜色，产生和谐的对比效果，给人一种既含蓄又统一、既高贵又典雅的艺术视觉效果。

白地剔花装饰工艺流程：

① 取出潮青坯
② 蘸白化妆土
③ 蘸毕
④ 待稍干后准备刻划图案
⑤ 先打出边线，然后开始刻划花纹


④

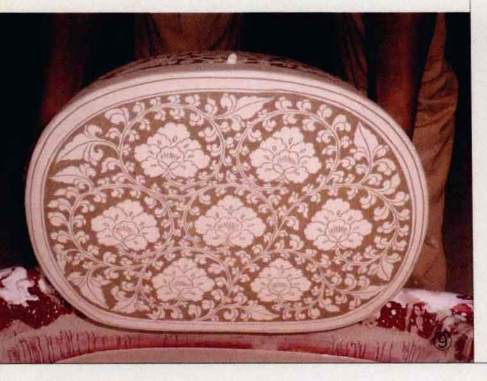

⑤



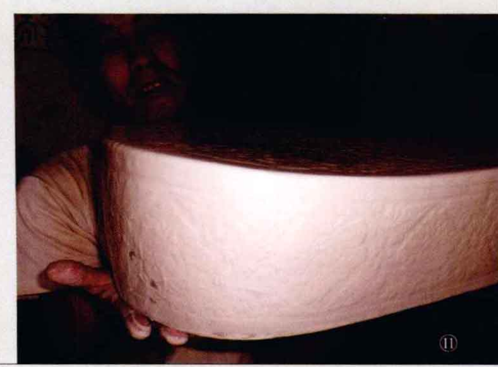




⑥ 花纹刻划完后清扫掉料渣
⑦ 用竹刀剔掉地子部分的白化妆土
⑧ 剔完后清扫掉料渣
⑨ 准备施白透明釉
⑩ 蘸釉
⑪ 装饰完成



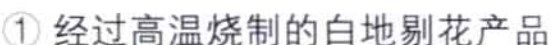




（6）白地剔花罩绿釉

白地剔花罩绿釉和白地剔花工艺过程相同，只是将高温烧成的白地剔花产品再罩绿釉第二次入窑低温烧成即可。其装饰工艺流程如下：




① 经过高温烧制的白地剔花产品



② 罩绿釉，准备第二次入窑低温烧成

（7）白地黑剔花

白地黑剔花是磁州窑硬笔装饰中最具特色、最具独特风格、难度相当高的装饰方法之一，在日本被称之为“黑搔落”。它除了体现磁州窑的装饰工艺之外，也说明了含铁颜料在磁州窑装饰中的广泛应用。

白地黑剔花，是在施好白化妆土的白胎上，再施一层以斑花石为主料配制的黑化妆土。施黑化妆土和施白化妆土一样可以用浇、蘸、浸、涂等方法，但要根据造型来确定。待稍干后，首先划出花纹图案；用平刀将花纹外的黑化妆土剔掉，留下白化妆土；上白透明釉，干燥后烧成。此种装饰技法的产品有瓶、钵、罐、枕、盆等。

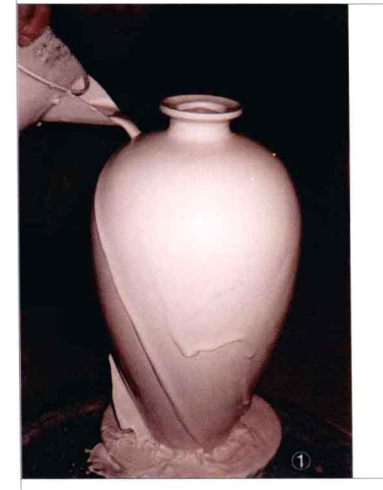
通过上述工艺过程的简要描述，可见白地黑剔花装饰的工艺难度。磁州窑的工匠们全神贯注、精细操作、在似纸薄厚的双层泥土上走线飞刀、施展技艺，真可形容为剥金求玉。白地黑剔花装饰的产品和白地剔花装饰的产品面目大不相同，白地剔花是近乎类比色的含蓄、柔和之美，而白地黑剔花则以强烈的黑白对比来打动人。白地黑剔花产品的装饰内容也十分丰富，正因为如此，白地黑剔花产品成为了磁州窑的高档产品，倍加珍贵。其代表作有龙梅瓶、散点牡丹梅瓶等。

和白地黑剔花一类的装饰技法还有黑地划花、白地嵌黑线剔花等。

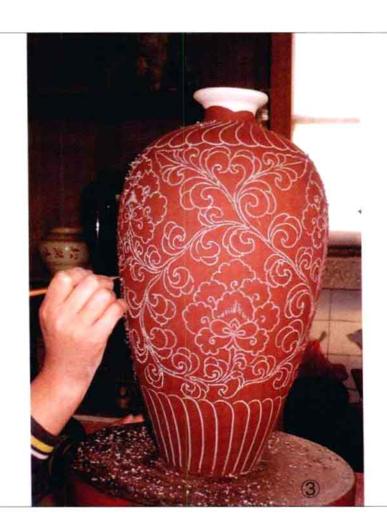
黑地划花，是在上好白化妆土的白胎上再上黑化妆土，稍适干燥后划出图案，再上釉。

白地嵌黑线剔花，剔掉的部分和白地黑剔花正相反，是将花纹图案部分的黑化妆土剔掉，形成黑地白花的艺术效果。

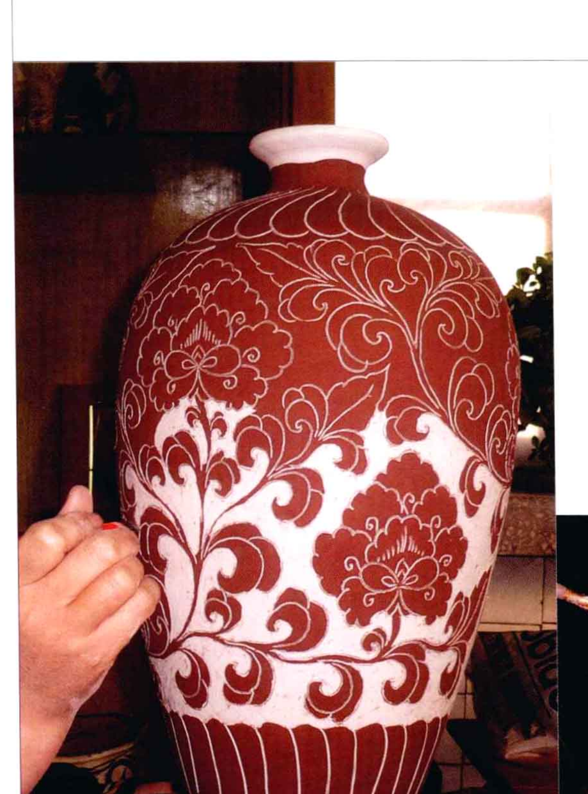
白地黑剔花装饰工艺流程：



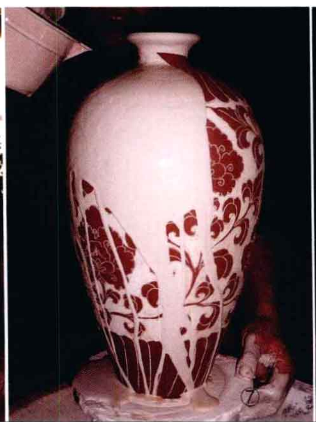






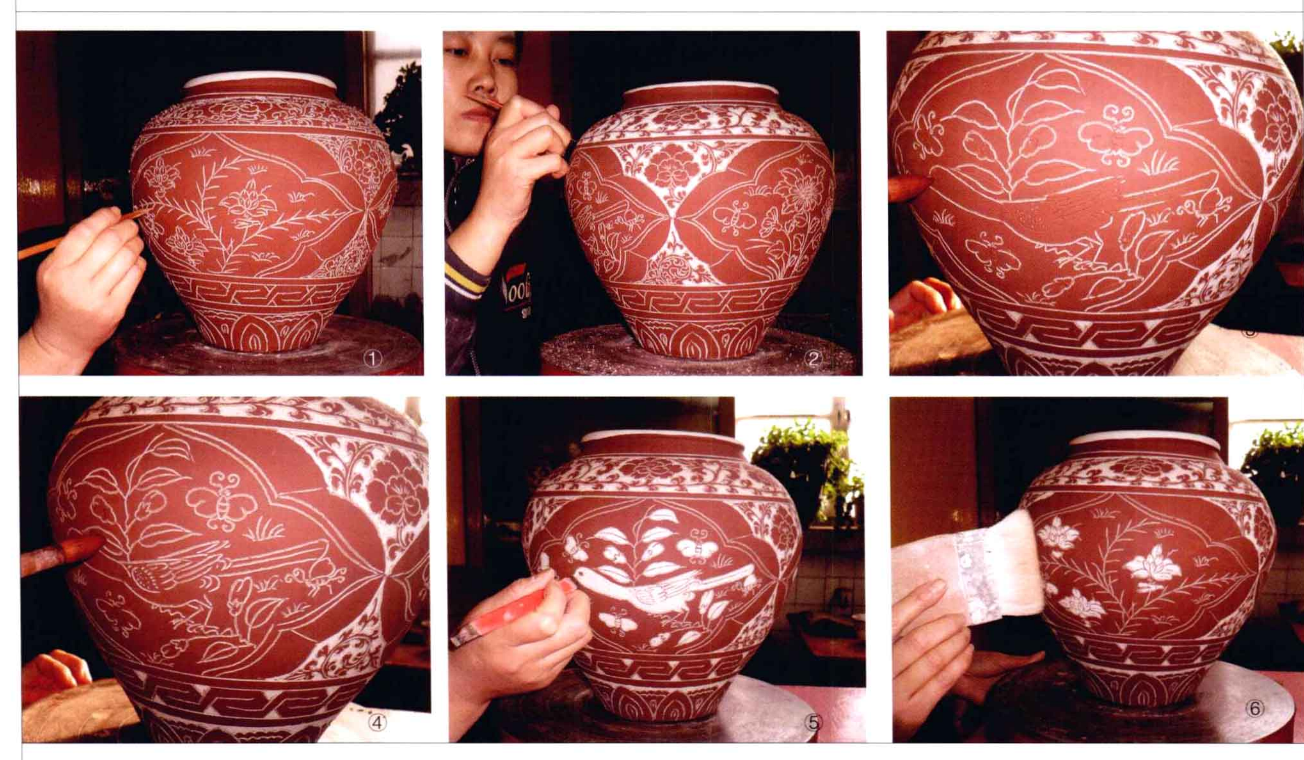


① 取潮湿青坯，施白化妆土
② 稍干后再施黑化妆土
③ 划出所需要的花纹图案
④ 清扫掉料渣
⑤ 用平刀剔掉地子部分的黑化妆土，露出第一层的白化妆土
⑥ 清扫掉料渣
⑦ 罩白透明釉
⑧ 完成装饰

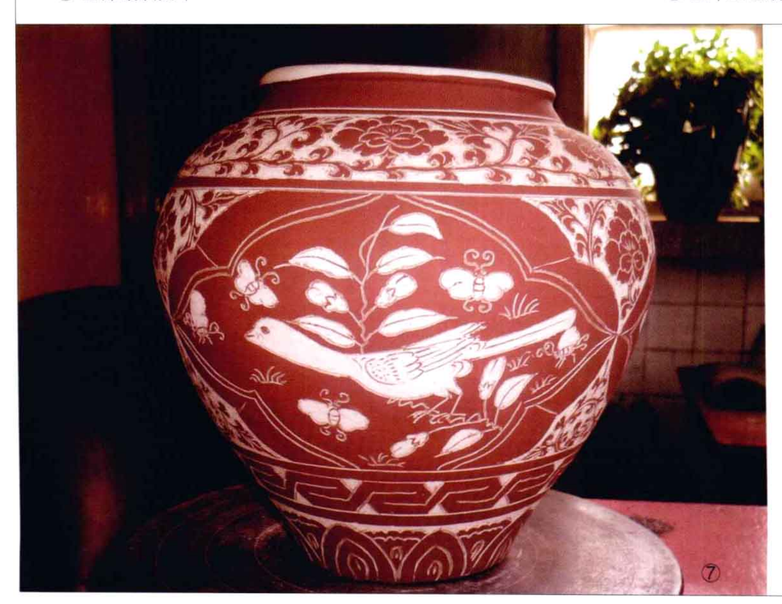


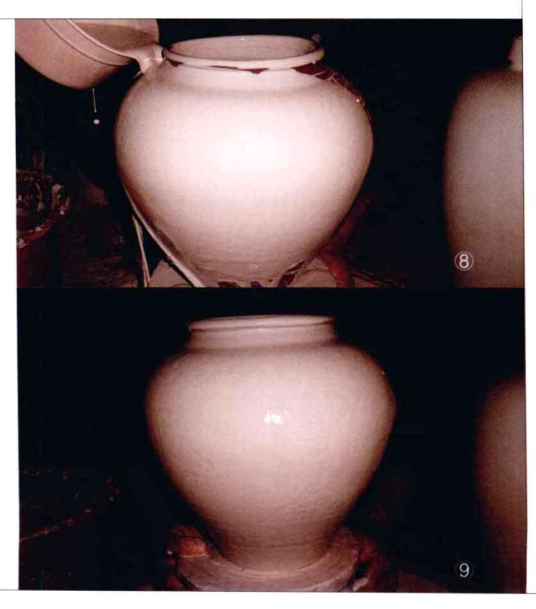


在白地黑剔花装饰中，黑地白剔花的装饰技法与其略有不同之处，其装饰过程比白地黑剔花更为复杂一些，艺术处理效果更显得丰富多彩。黑地白剔花还多采用开光的艺术形式，边角图案花纹采用白地黑剔花、开光之内采用黑地白剔花的技法，划剔出的花卉、人物、鸟兽等，更具艺术效果。其装饰工艺流程如下：



① 在施白化妆土和黑化妆土的坯上划花纹线
② 清扫掉料渣后先剔掉需要去掉的白地部分
③ 在需要剔掉黑化妆土露出白地的纹样内，用毛笔蘸斑花料在刻线内镶嵌，使线条内填满斑花料
④ 全部镶填完毕
⑤ 用平刀剔掉要剔的黑色化妆土，显现出白地花纹和黑色刻线
⑥ 划剔完毕，清扫掉料渣
⑦ 全部装饰完成
⑧ 罩白透明釉
⑨ 整个工艺制作过程完成，待烧





（8）白地黑剔花罩绿釉

即在高温烧成的白地黑剔花产品上再罩绿釉第二次入窑低温烧成。其装饰工艺流程如下：



1. 经过高温烧制的白地黑剔花产品



2. 罩绿釉，准备第二次入窑低温烧成

（9）白地片刻

片刻是磁州窑学习定窑和耀州窑的一种装饰技法。定窑和耀州窑的片刻是在泥坯上直接进行，然后上透明釉。而磁州窑根据自己的材料特点，生产出两种片刻产品：一种是在潮青坯上片刻出花纹，然后施白化妆土罩白透明釉；还有一种是在施好白化妆土的坯体上片刻，然后罩白透明釉。片刻的特点是：由于刻时倾斜下刀、运刀，因而有深浅过渡变化，形成花面有晕染效果的立体感。

2.毛笔彩绘装饰工艺

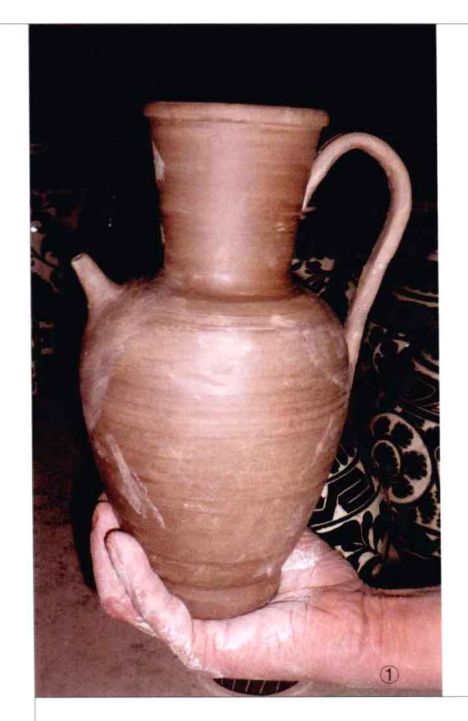
毛笔彩绘装饰大体分为两种类型：一是点涂，二是绘画。绘画又是磁州窑装饰艺术的主流。

（1）点涂

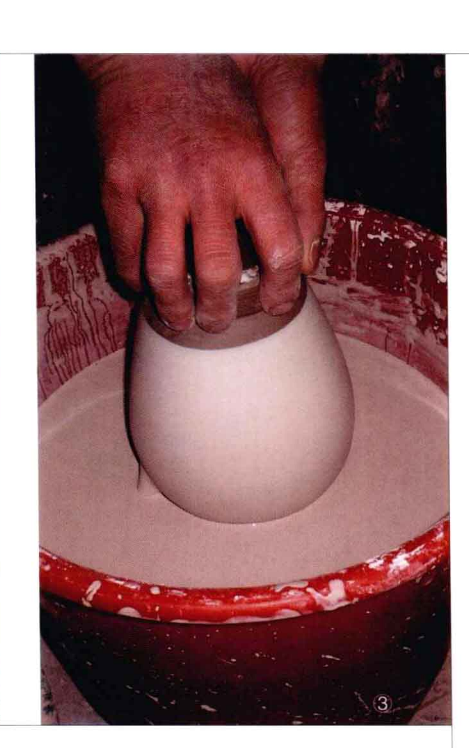
点涂属磁州窑早期装饰技法。由于可绘颜料还没有得到成功的应用，所以，磁州窑工匠将一些带颜色的氧化铜、氧化铁等着色的釉料用毛笔点涂在施好化妆土的白坯上，烧成后，化妆白瓷上呈现出漂亮的绿斑和褐斑等，开始打破化妆白瓷一色白的局面。

A.白地绿斑

用毛笔蘸用氧化铜和白釉等调好的浆料，不规则地点在施过白化妆土的坯体上，罩透明釉后（先罩白透明釉再点彩也可）一次高温烧成。斑点在高温下熔流，向四周渗透，在坯体上显现出深浅不同的自然、生动的鲜绿斑片。


①

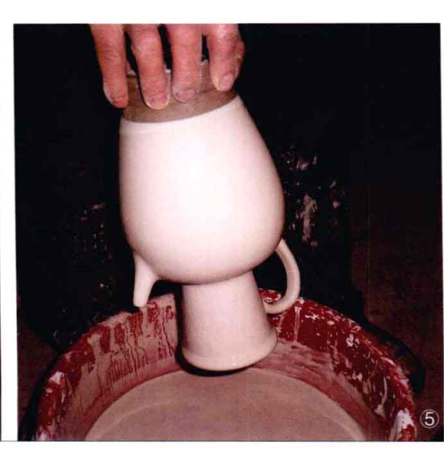

②

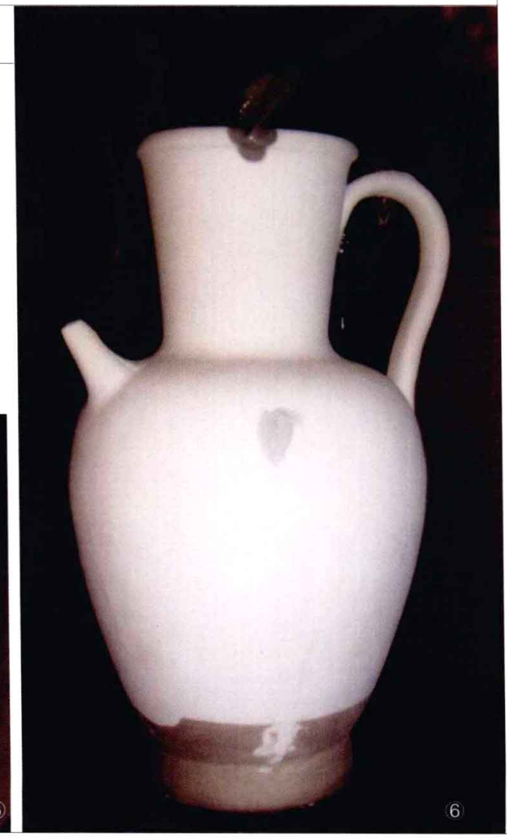

③

白地绿斑装饰工艺流程：

① 取潮湿青坯
② 蘸白化妆土
③ 蘸白化妆土完毕
④ 待稍干后罩白透明釉
⑤ 蘸釉完成
⑥ 用毛笔蘸色料点斑点，一般都是点不规则的斑点，也有点成较规则的梅花点


④


⑤


⑥

B.白地褐斑

在施过釉的坯体上，用较浓稠的褐彩料点圆形点、梅花点，或点绘成麦穗状等简单的花纹，然后高温烧成。



白地褐斑装饰工艺流程：

① 方法和点绿斑相同，在施白化妆土和白透明釉的坯体上点黑釉，或者黑釉内加少许斑花料点圆点成为梅花状
② 梅花钵装饰完成
③ 点绘麦穗纹
④ 麦穗纹装饰完成







还有一种点涂是磁州窑明代后的装饰，多用在碗上，在白釉上部有规则地点一圈黑梅花点，或在施白化妆土碗的上部涂黑圈，在黑圈内点白梅花点，然后罩白透明釉烧成。

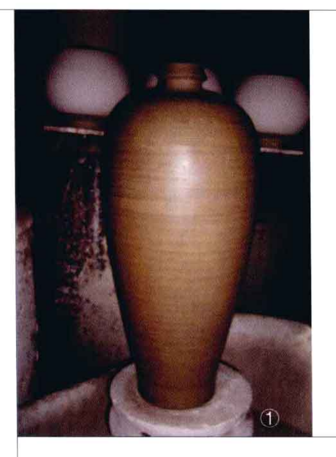
（2）白地黑花

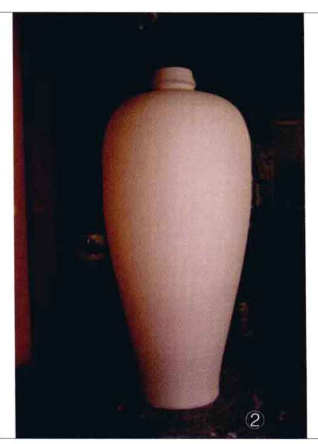
白地黑花，是以毛笔为工具，以斑花石为绘料，在施白化妆土的坯体上进行绘画和书法。有的稍加褐彩来点缀、调节颜色。此装饰工艺是磁州窑最重要的、最具特色的代表性和象征性的装饰技法之一。

白地黑花将中国绘画和书法的技法创造性地运用到陶瓷装饰上来，这是磁州窑的一大特色。著名陶瓷艺术家、磁州窑研究专家魏之骝先生曾经说过："中国绘画的技巧一经与陶瓷工艺相结合，就形成了独特的中国陶瓷装饰的面貌。"白地黑花，即是将中国绘画的技法，以图案的构成形式，巧妙而生动地绘制在陶瓷器物上，创造了前所未有的陶瓷绘画性装饰风格。这在中外陶瓷发展史上的意义和影响是非常深远的。

白地黑花装饰工艺脱颖而出，以其生产效率高，质量高，方法灵活，表现内容广泛，颇具文化内涵，黑白对比强烈，风格独特，技压群芳，成为磁州窑的主流产品，一直延续到现在，仍受到人们的喜爱，和白地黑花相类似的产品装饰工艺还有棕黄釉黑花、棕黄地黑花等。

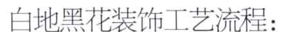
棕黄釉黑花是绘画完之后罩棕黄釉。棕黄地黑花是在潮青坯之上先施棕黄彩色化妆土，然后在其上用斑花料绘画，最后罩白透明釉。





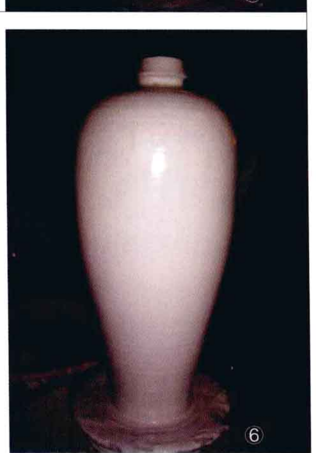






白地黑花装饰工艺流程：





梅瓶：

① 取青坯
② 施白化妆土
③ 稍干后开始绘画，在操作过程中要注意斑花料的浓度要适中
④ 绘画完成
⑤ 罩白透明釉
⑥ 整个装饰完成

长方形枕：

① 长方形枕是磁州窑绘画比较典型的产品，其难度也很大。绘画的第一步，先在枕面上画出边框线，这是第一难，需要相当的功力和技巧
② 边框线完成后，画出枕面开光及底面画面
③ 画出枕心。长方形枕的枕心一般都绘有故事情节，或书写诗词歌赋等
④ 枕面完成后，再画出两端面和后面，整个装饰完成，然后罩透明釉备烧





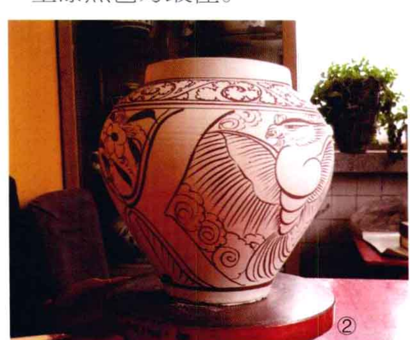




白地黑花加褐彩装饰工艺流程：

在操作过程中要注意斑花料调的浓度，画出来的产品经烧成，呈漆黑色为最佳。





① 先在施白化妆土的坯体上进行绘画
② 绘画完成
③ 在适当的部位加褐色来丰富整个产品的色彩
④ 施白透明釉
⑤ 整个装饰完成





（3）白地黑花罩色釉

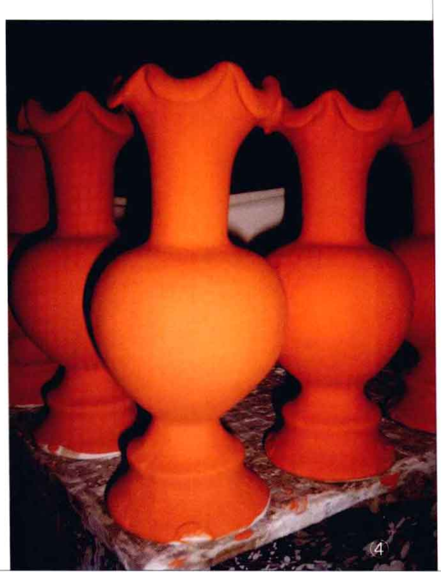
白地黑花罩色釉和白地黑花工艺相同，只是在白地黑花高温烧成的产品上施绿釉或翠蓝釉，再第二次入窑低温烧成即是。其装饰工艺流程如左：

① 经过高温烧成的白地黑花产品
② 在产品上罩绿釉，再第二次入窑低温烧成
③ 经过高温烧成的白地黑花产品
④ 施翠蓝釉，再第二次入窑低温烧成









（4）白地青花及青花加彩

白地绘青花，是在施白化妆土的坯体上用氧化钴调制的颜料进行绘画，再罩白透明釉烧成。绘画内容丰富多彩，形式更贴近中国画。造型品种很多，有盘、碗、瓶、罐等。这些产品多是磁州窑清末和民国时期的产品。

白地绘青花还有蓝地开光绘画，即罩淡蓝釉和加高温红、绿、黄彩的。

3.综合装饰工艺

综合性装饰，是指在一件产品上采用两种以上装饰工艺来操作的。在磁州窑的产品装饰工艺中，这样的情况比较多：如白地剔花填黑彩，即划剔和填彩结合的装饰；白地铁绘划花，是绘画和刻划相结合的装饰；珍珠地是划和镶嵌相结合的装饰；红绿彩则是釉下、釉上及高温、低温等多种装饰技法的结合，是最具代表性的综合性装饰产品。

（1）白地剔花填黑彩

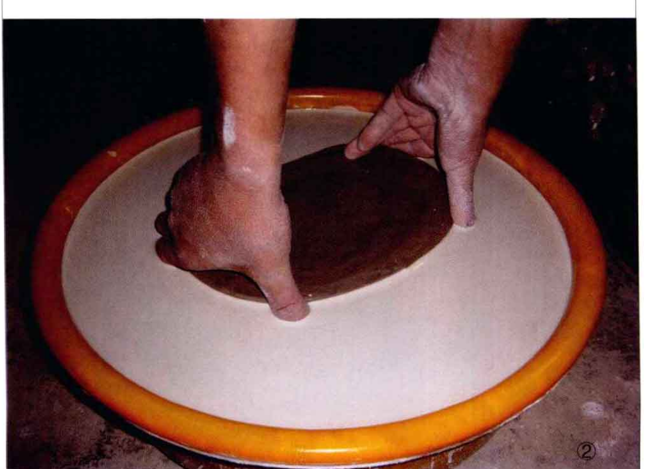
白地剔花填黑彩装饰工艺是白地剔花装饰工艺的延伸，是白地剔花完毕后，再用毛笔蘸斑花料将剔掉的部分填成黑色，使产品由白地剔花产生的灰白对比变为黑白对比，视觉效果更加强烈。

白地剔花填黑彩装饰工艺流程：

① 取潮湿青坯
② 蘸白化妆土
③ 待稍干后进行刻划



①



②



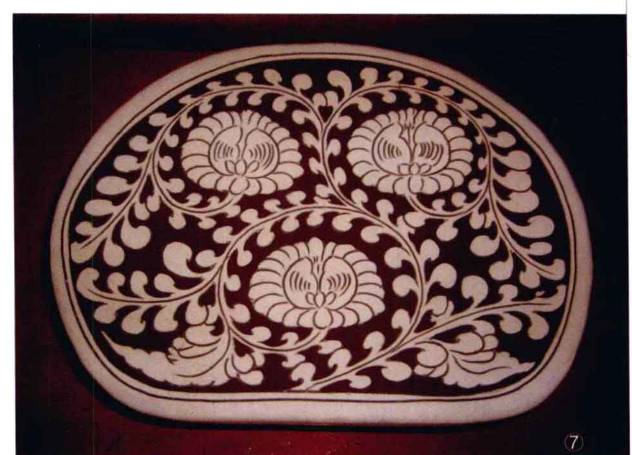
③


④


⑤

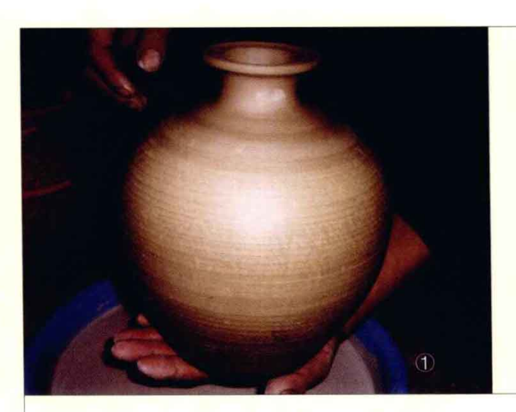
④ 先刻划出图案花纹
⑤ 剔掉地子部分
⑥ 用毛笔蘸斑花料填涂地子
⑦ 填涂完毕
⑧ 罩白透明釉
⑨ 整个装饰完成待烧


⑥


⑦


⑧


⑨







（2）白地绘划花

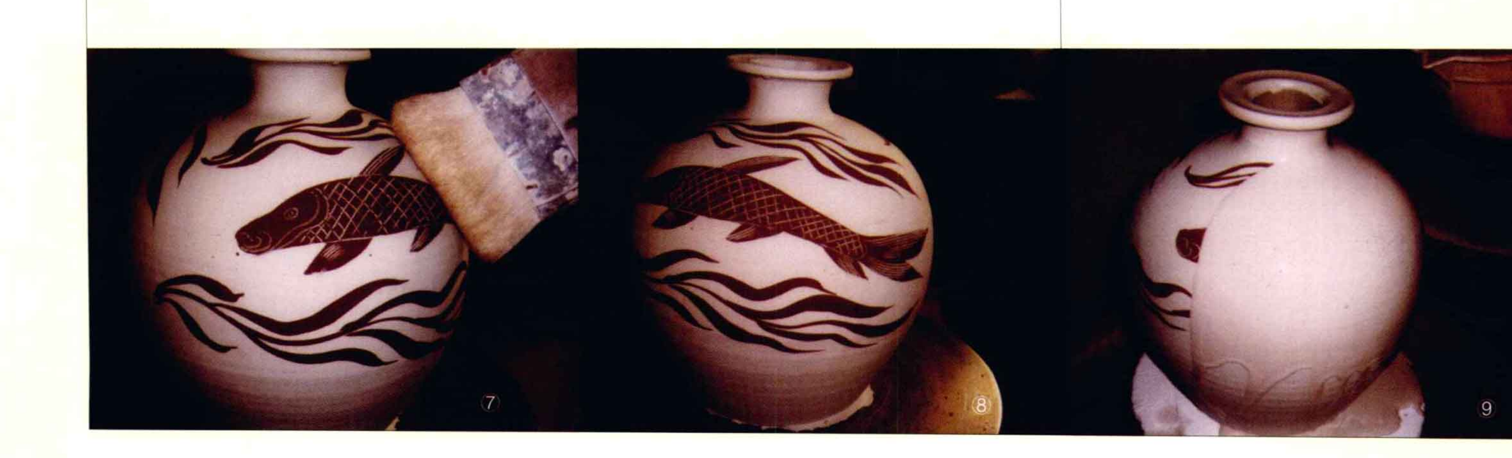
白地绘划花是采用白地黑花和刻划相结合的技法来完成。白地黑花完全采用中国画的技法和笔法，而白地绘划花除此外，还更多地强调笔绘图案的影像，更关注图案的整体效果。白地绘划花是在绘画完成后，用竹签和梳篦工具刻划出图案的细部结构和层次。白地绘划花在某种程度上比白地黑花更具装饰效果和力度。

白地绘划花还有一种表现形式，就是用毛笔画出一部分图案花纹，再将铁颜料均匀地涂在白坯上做地子，然后用竹签、梳篦等工具刻划花纹和处理地子。这种方法多用在枕面和碗心的装饰上。

白地绘划花是毛笔和硬笔相结合的工艺技法，此工艺技法表现出了不同的质感，线与面的对比使用，柔中带刚，既有形象又有力度，体现出了良好的艺术效果，给人以强烈的美感。

白地绘划花和白地黑花一样，方便生产，在产品上运用十分广泛，在磁州窑产品中具有很强的生命力和象征性。

白地绘划花装饰工艺流程：











低梅瓶：

① 取潮湿青坯

② 施白化妆土

③ 先用毛笔简练概括地画出鱼的影像轮廓

④ 画出水草。画得要有一定的厚度，不可太薄，以免烧成后出现杂乱的笔触

⑤ 用竹签刻划出鱼的细部结构

⑥ 用梳篦划出鱼鳍和鱼尾

⑦ 清扫掉料渣

⑧ 绘划完成

⑨ 罩白透明釉

⑩ 整个装饰完成

花卉禽鸟器物：

① 花卉图案的做法是先画出花卉图案影像

② 刻划出花卉的细部结构，花瓣内刻划梳篦纹

③ 禽鸟图案的做法与花卉图案的做法一样，先画出鸟的图案影像

④ 刻划出禽鸟的细部结构

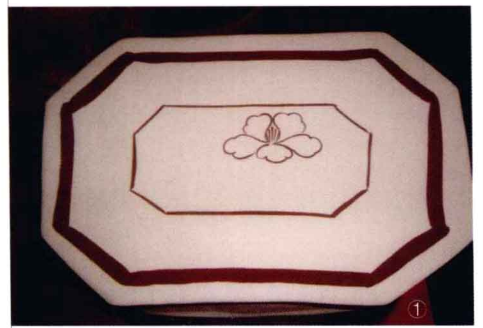




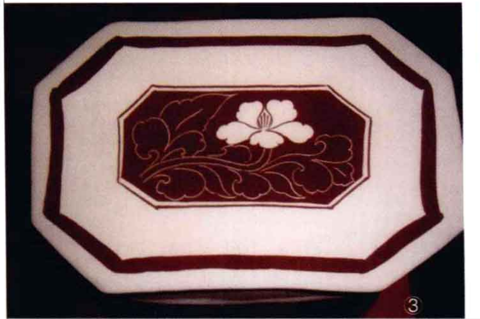




白地绘划花，还有其他更图案化、工艺化的表现方法，就是先用毛笔绘出一部分纹样来，然后填地子，再用签子和梳篦刻划，然后施白透明釉。其又是一种艺术效果。其装饰工艺流程如下：







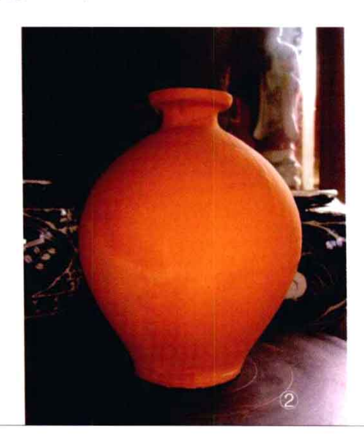


① 先用毛笔绘出一部分纹样
② 填涂地子部分
③ 用签子划出花叶
④ 用梳篦划出地纹，完成装饰后罩白透明釉

（3）白地绘划花罩绿釉

白地绘划花罩绿釉，是延续白地绘划花的工艺。将高温烧成的白地绘划花瓷器施绿釉，再第二次入窑低温烧成。其装饰工艺流程如下：





① 取烧好的白地绘划花产品
② 施绿釉，再第二次入窑低温烧成

（4）珍珠地

珍珠地，通常也有人称为珍珠地刻划花或者珍珠地镶嵌。实际上珍珠地产品生产工艺是由刻划与镶嵌相结合来完成的。其具体过程是：用竹签在施白化妆土的坯体上划出所需要的图案来；用特制的金属空圆工具，在地子部分进行戳点，使之布满全器，形成圆点形肌理的灰面；将调制好的红棕高温色料镶嵌在刻划的图案线和圆点的戳痕内，填平其凹下去部分，使之基本和坯面持平；去掉残留在白地坯体上多余的红棕色料。

珍珠地镶嵌装饰工艺，是磁州窑产品的佼佼者之一，也是工艺难度最大的装饰方法之一。珍珠地镶嵌的装饰产品釉色光亮，通体显示出用硬笔刻划如金石力度般的红色或棕色线纹，如同珍珠般圆圈，恰似万颗珍珠呈现，显得十分典雅、高贵，手摸起来，平整光滑，几乎没有白地刻划花的凹凸感。

珍珠地镶嵌装饰工艺，是磁州窑在发展过程中创造性地学习和吸收金银器的装饰手法并结合自己的工艺特点而形成，以其独特的工艺和效果，丰富了磁州窑的装饰，深受人们的喜爱，因而，在磁州窑系各产区内竞相烧制。

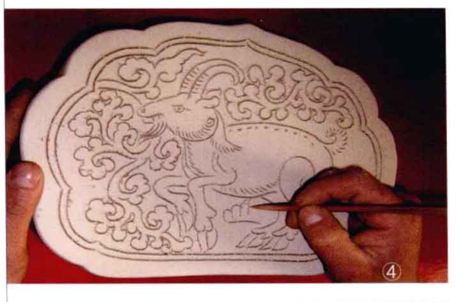
珍珠地装饰工艺流程：



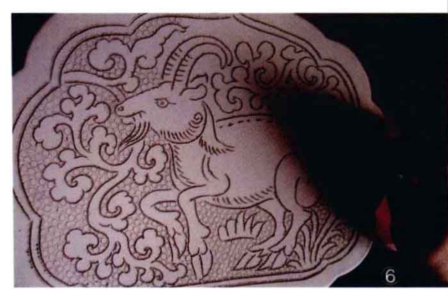


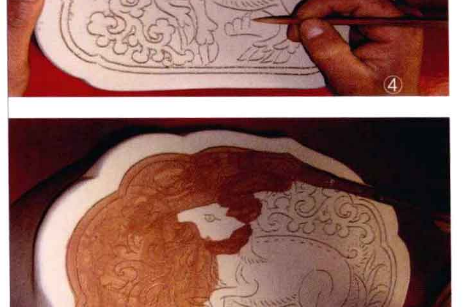


① 取潮湿青坯
② 施白化妆土
③ 施白化妆土的坯体稍干后准备刻划
④ 用竹签刻划出边线和图案花纹
⑤ 整个刻划完成，清扫料渣，准备戳珍珠地
⑥ 戳珍珠地
⑦ 镶嵌颜色可用蘸、浇、涂等多种方法
⑧ 将整个器物有刻线和戳点的地方全部嵌上颜色
⑨ 稍候，用平刀刮去平面上涂嵌的颜料，使刻线内镶嵌上的颜料成棕红色
刮的过程中注意用力不要过猛，如将白化妆土剔掉，则会影响产品的装饰质量
⑩ 刮地子完毕，刻划镶嵌亦完成
⑪ 最后罩白透明釉
⑫ 整体装饰完成，干燥后入窑烧成

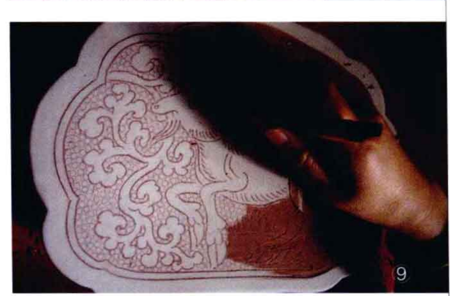






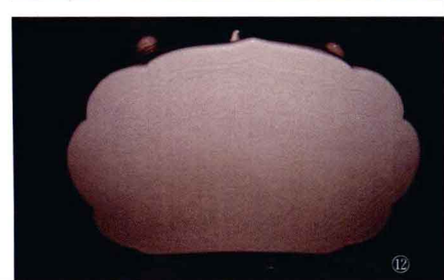












（5）红绿彩

如果将磁州窑的装饰工艺比作百花园，那红绿彩便是一株火红的石榴花。

如果将磁州窑艺术看成一座高峰，那红绿彩便是高峰上的彩虹。

红绿彩在磁州窑艺术的发展史上，如一颗灿烂的明星，闪射着奇光异彩。

红绿彩，过去人们也称为“宋加彩”，是宋、金时期磁州窑繁荣发达时、陶瓷装饰的重大创举。釉上低温颜料矾红的发明和使用，开创了陶瓷装饰的新纪元，从此开始了中国陶瓷史上低温颜料装饰的时代。这在中国陶瓷史上具有划时代的意义。

红绿彩是在烧制好的瓷器上，用矾红低温颜料绘画，以低温绿釉等点涂，再第二次入窑低温烧成。因以红绿色为主而得名红绿彩。所谓画红点绿是其基本技法，其实它是以红绿为主色调，浅红、浅绿、黄、蛋青、黑等色，高温与低温、可绘料与非可绘料综合使用，集磁州窑多种技法于一身，构成一个缤纷的艺术世界。它的艺术特点是艳而不妖，丽而不俗，富丽高雅，生气动人。磁州窑红绿彩按造型可分为两大类：器皿类和雕塑类。

器皿类红绿彩以碗、盘为多，也有瓶、罐、钵等。多以在化妆白瓷上画红点绿为主，也有先高温画黑，然后再进行红绿彩装饰。红绿彩装饰内容也很广泛，有花鸟、动物、人物等，也有书写诗词警句的。多见在碗的边缘内画数条红线，点黄绿点，内画图案和书写文字。绘画手法多用中国画兼工带意，笔抹双钩并用。一般花卉多用笔抹，用笔起伏变化、生动自然，也有用双钩而成，花瓣内再用笔蘸红色抹出晕染效果，花叶多用双钩填色法，用红勾出轮廓，内点绿色或加少量黄色，经火烧黄绿色流动，形成自然的艺术效果。生动的纹饰形象，灵活的绘画笔法，有序的色彩搭配，产生出高雅的艺术效果，具有很强的艺术感染力。

雕塑类红绿彩以人物为主，也有小动物等。磁州窑人物雕塑红绿彩非常丰富。小到寸高小人，大至高六七十厘米的雕像，而且题材非常广泛，文官、武官、力士、贵妇、侍女、歌妓像、舞女像以及各种姿态的童子像和母子像等。护法力士、善财童子、观音、罗汉、菩萨、佛像等表现宗教内容的人物也非常之多。

雕塑类红绿彩技法很多，和器皿类红绿彩比较起来，更胜一筹。尤其是大件红绿彩人物集磁州窑多种装饰技法于一身，体现了红绿彩的最高艺术水平。

归纳红绿彩的表现技法大概如下：

A.斗彩法

所谓斗彩法，就是高温釉下装饰和低温彩绘综合使用之法。先在化妆白坯上画高温黑，然后罩白透明釉，经高温烧成带有一定装饰的成瓷后，画低温红绿等颜色，再第二次入窑低温烧成。（图2-33~图2-34）





图2-33 人物头部斗彩



图2-34 人物服饰上的斗彩

B.画红点彩法

画红点彩或者涂彩是红绿彩装饰的基本技法。点的彩呈棕黄等颜色，一般都是在矾红勾勒的轮廓线内点涂，但有时为了装饰效果，根据画面需要也可以不在轮廓线内点涂。这种装饰技法更显得自然、流畅。（图2-35~图2-37）



图2-35　画红，点绿彩

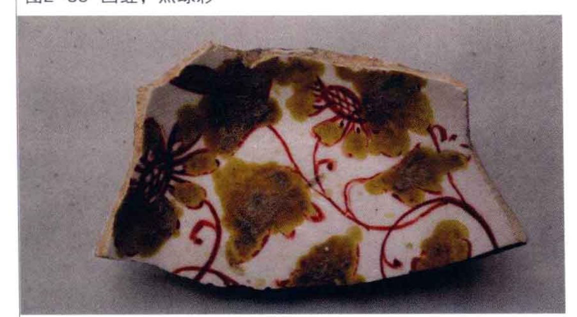


图2-36　画红，点黄彩

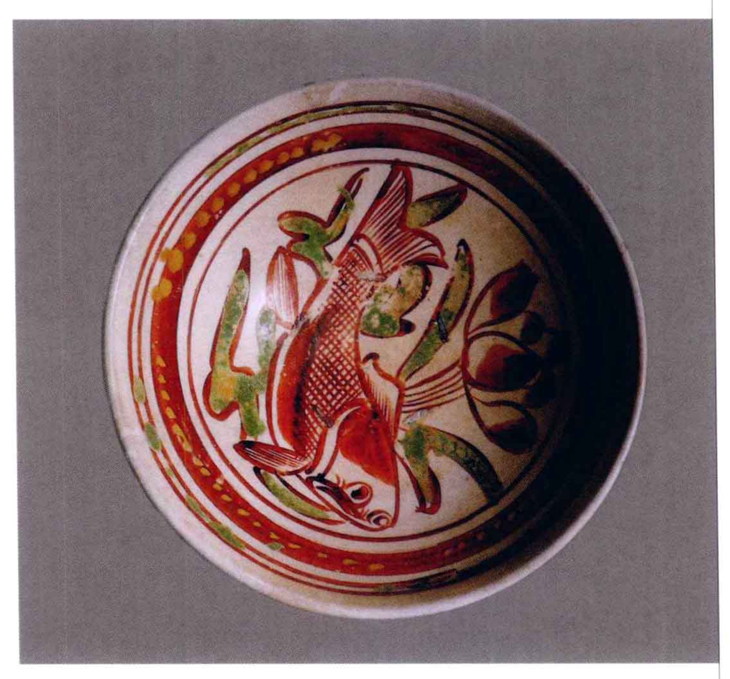


图2-37　画红，点黄绿彩

C.黑花罩色法

也可称斗彩的一种，是在釉下高温画的黑花图案上再罩一层低温透明绿和透明黄颜色，成为绿地黑花或黄地黑花，使用在红绿彩人物服饰的衣领边花和飘带上效果十分好，为红绿彩增添了美丽的光彩。（图2-38~图2-39）

图2-38　黑彩罩绿

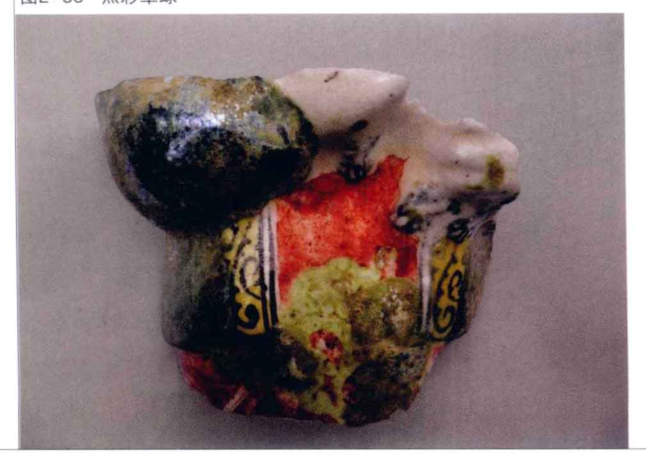


图2-39　黑彩罩黄



D.红地托彩法

红地托彩是在较大面积平涂的矾红上，用较厚的黄色点出图案，也有用绿色点的，但黄色效果更胜一筹。烧烤过程中通过颜料中化学成分的作用出现大红底面上显现出黄色花纹，其效果更加富丽堂皇。（图2–40~图2–41）





图2–40 矾红托彩人物
图2–41 矾红托彩人物

E.反衬法

用红勾勒出花纹图案，然后用绿色或黄色点涂地子，以衬托出图案。（图2–42）

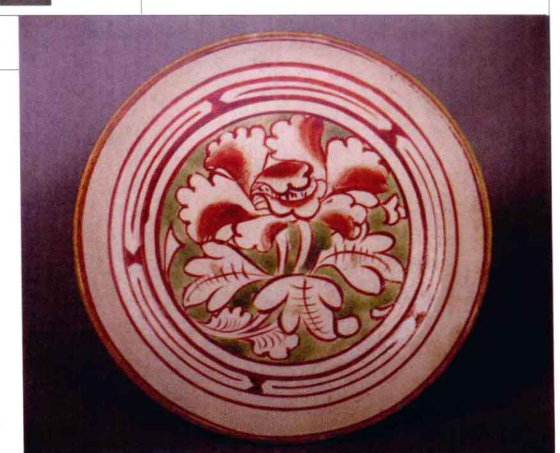


图2–42 红绿彩牡丹纹碗

F.书写文字

在碗、盘中写字或在器皿上写字。（图2–43）

G.金饰法

高档红绿彩产品有局部用金来点缀与装饰的，使产品更加富丽堂皇，更加珍贵。（图2–44）





图2–43 书写文字
图2–44 描金红绿彩武士头部

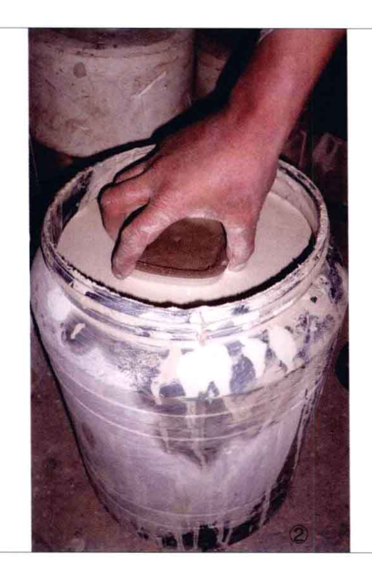


正因为红绿彩装饰本身汇集了多种技法，所以红绿彩在磁州窑装饰艺术以及中国陶瓷装饰艺术中尤显珍贵。

另外，应引为重视的是红绿彩的雕塑。红绿彩的雕塑本身，具有相当高的水平，无论是人物的造型、动态还是面部表情，都非常生动自然，具有很强的生命力，颇具唐、宋雕塑风格的特征。这是磁州窑工匠又一高超技艺的体现。

红绿彩人物装饰工艺流程：

① 取成型好的青坯
② 施白化妆土
③ 稍干燥后按创作需要用斑花料画黑彩
④ 画黑彩完成
⑤ 施白透明釉后高温烧成
⑥ 画和涂矾红颜料
⑦ 红色完成
⑧ 点涂黄绿等颜料
⑨ 红绿彩人物完成













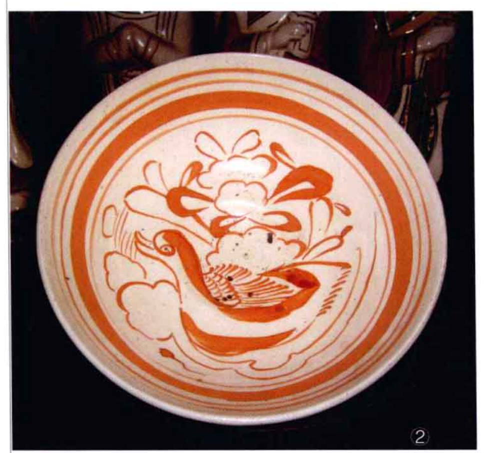


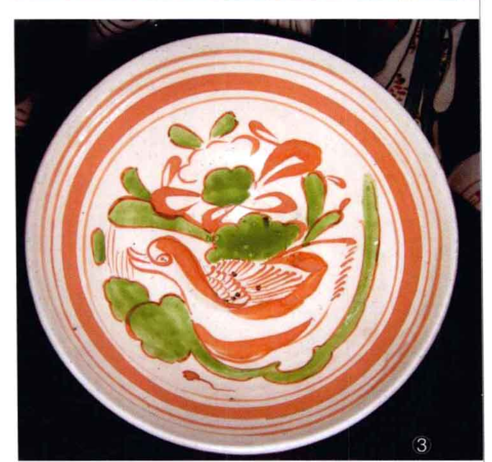


红绿彩器皿类装饰工艺流程：



① 取化妆白瓷





② 先用调制好的矾红料画线和花纹，再用矾红画出水鸟的结构和层次

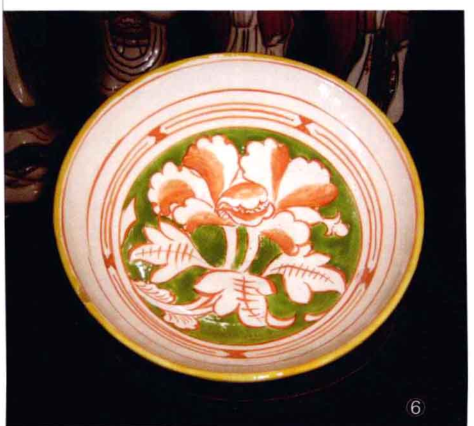
③ 点涂绿色





④ 点涂黄色，完成装饰

⑤ 画红地托彩的产品一般先画矾红颜色





⑥ 在地子部分点涂绿色，完成装饰

⑦ 书写文字的红绿彩碗，程序一样，先画矾红或黄彩画线，书写文字，然后填绿彩

4.其他装饰工艺

（1）跳刀飞白纹

跳刀飞白纹装饰工艺是磁州窑一种独特并很有趣的装饰工艺。多用在小钵、小罐等器物上，跳刀飞白纹是将坯体放在转轮上，在旋转过程中，工匠用刀具在器物上有节奏和顺序地奔跳出肌理纹路来。此技法有两种做法：一是在施好白化妆土的器物上，跳刀出类比色飞白纹；二是在施好白化妆土的器物上，用笔涂或直接蘸上一层黑色，然后在黑色面上跳刀，露出白色飞白，黑白对比更加强烈，跳罢后罩白透明釉。

白跳刀纹装饰工艺流程：



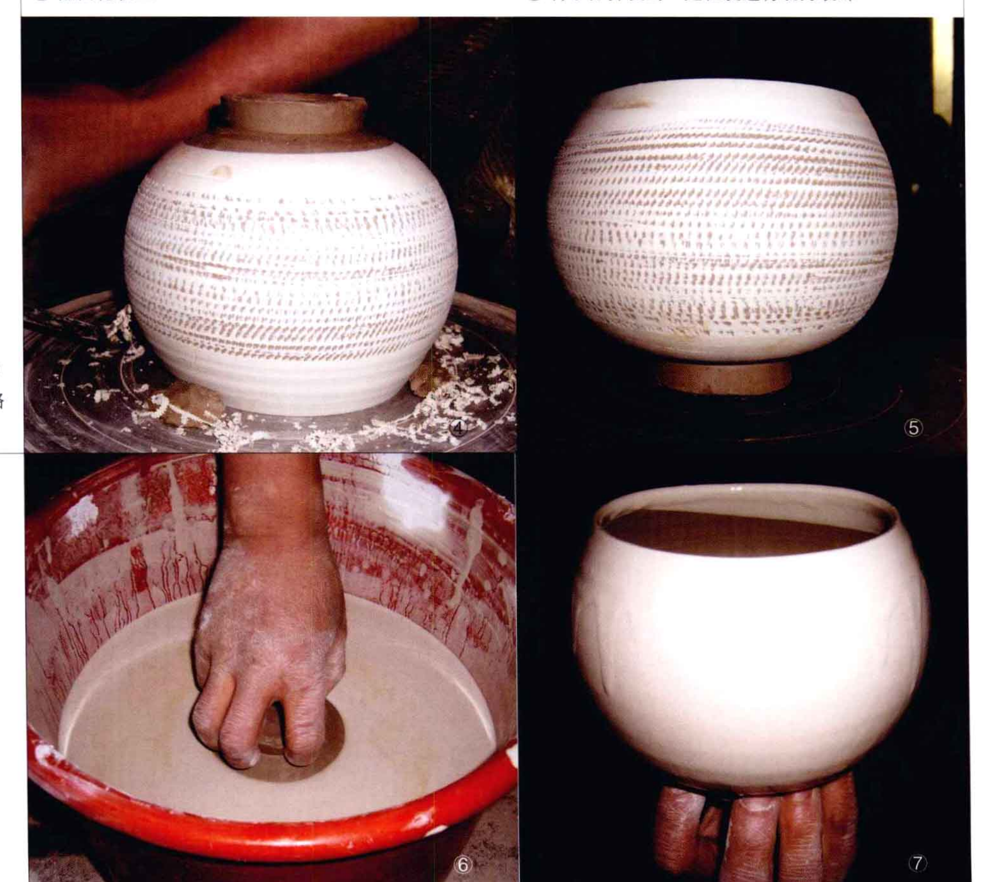
① 取潮湿青坯



② 蘸白化妆土



③ 待水分挥发到一定程度进行跳刀装饰



④ 将坯体固定在辘轳机上，靠辘轳机的旋转和金属刀的颤动奔跳出肌理纹路

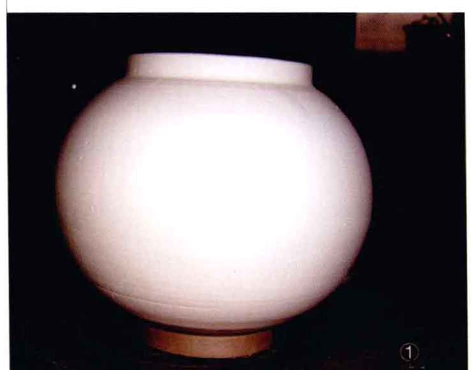
⑤ 跳刀装饰完成

⑥ 罩白透明釉

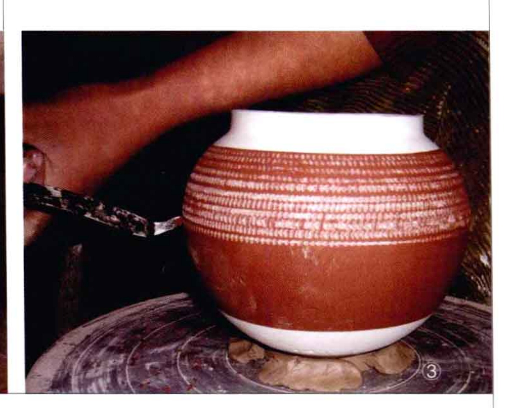
⑦ 完成装饰，干燥待烧

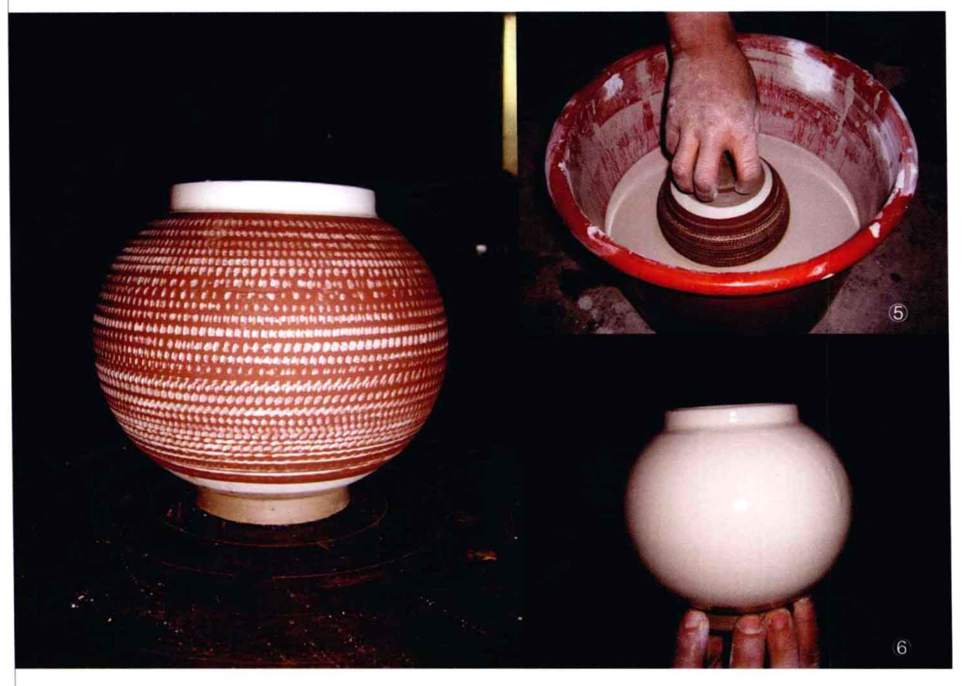
黑跳刀纹装饰工艺流程：

①施好白化妆土的潮坯准备进行装饰
②在适当的部位刷黑化妆土
③待稍干后将坯体固定在辘轳机上进行跳刀装饰
④跳刀装饰完成
⑤罩白透明釉
⑥完成装饰，干燥待烧









（2）绿釉飞白纹是将白和黑跳刀纹的产品再施一层绿釉后低温烧成。

（3）白地蘸黑彩

此种装饰技法是在器物的腹部转蘸上黑彩，再罩白透明釉烧成。装饰效果简练、大方、鲜活。

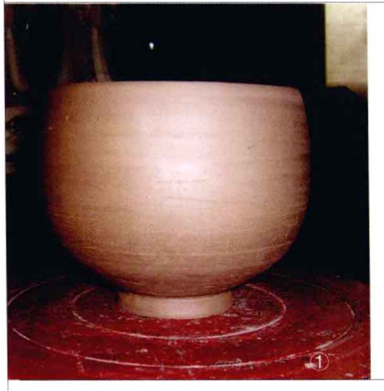
（4）白地印花

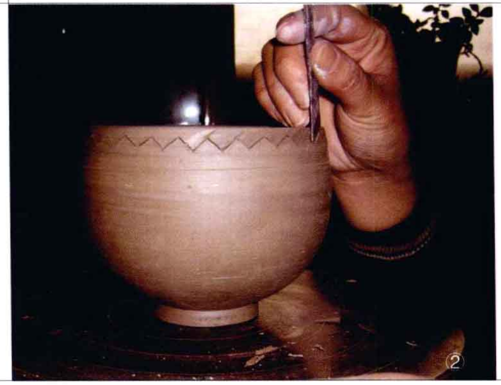
印花装饰也是磁州窑的一种装饰工艺技法。

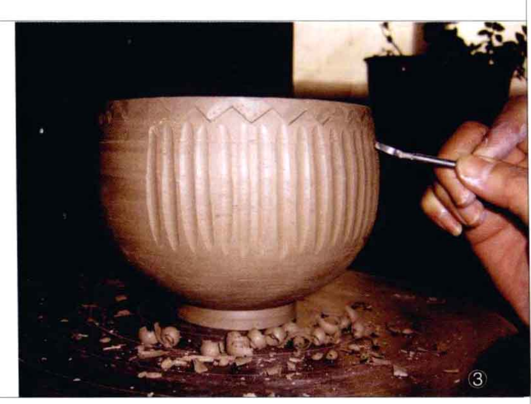
印花装饰是一种十分细腻的装饰技法。磁州窑的仿定印花产品，从胎料开始即很认真，为了使花纹明确突出，使用的白化妆土加工也很精细，所以仿制出的产品能够产生很好的效果。磁州窑白地印花装饰的工艺流程是：首先制作出印花青坯来，然后施白化妆土，再罩白透明釉，干燥后待烧。

（5）瓦沟纹、柳条纹、菊瓣纹

以上这些装饰都是用类似的技法来完成，只不过采用的方式不同，所以叫出不同的名称。其做法都是用扁圆形刀具在青坯上刮或铲出较深的沟纹来，然后施白化妆土，再罩白透明釉，干燥后入窑烧成。其装饰工艺流程如下：







① 取潮湿青坯
② 用刀具刻出钵口部位花瓣
③ 划出钵体上的瓦沟纹
④ 青坯工艺完成
⑤ 施白化妆土
⑥ 罩白透明釉
⑦ 完成制作，干燥后入窑烧成



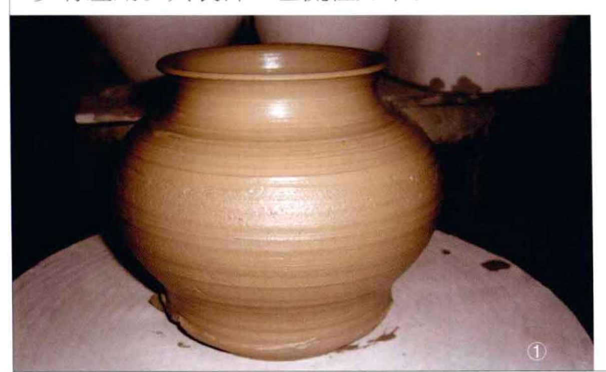


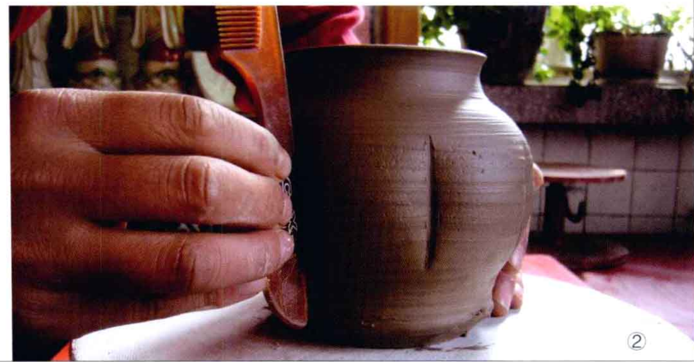




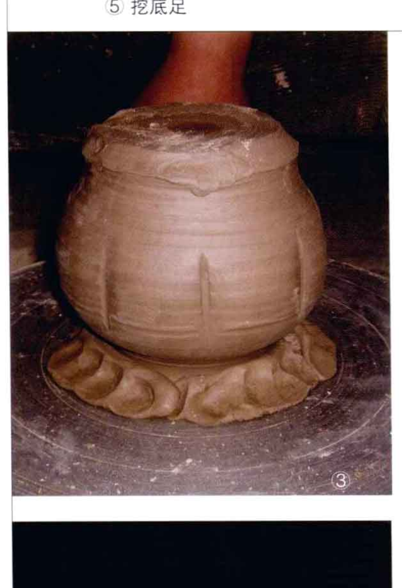
（6）瓜棱纹

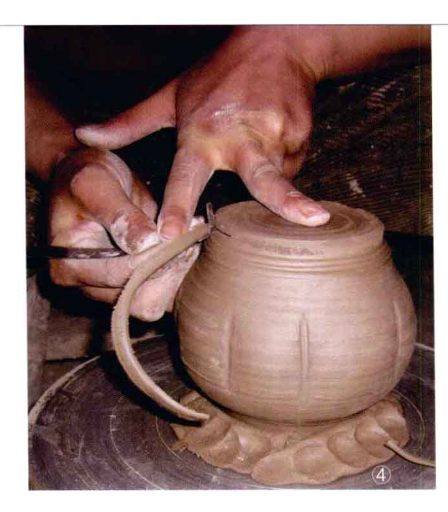
瓜棱纹装饰是在拉坯后，趁坯体还软的时候，用利器在其腹部刮（或压）成有规则的深纹，使其由圆形腹变为花形腹，形似瓜棱，因而产品又称瓜棱罐等，然后施白化妆土，罩透明釉，干燥后入窑烧成。此种技法在其他器皿上也多有应用。其装饰工艺流程如下：

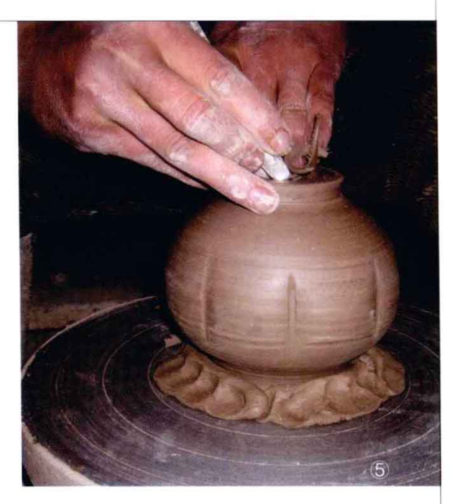


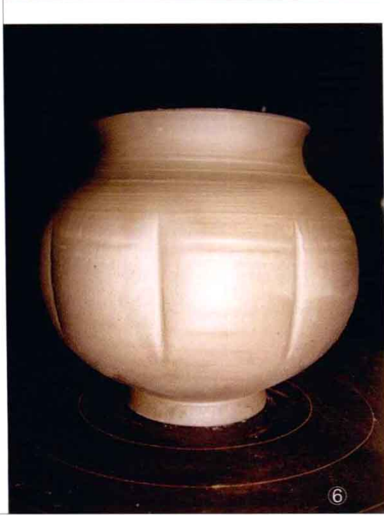


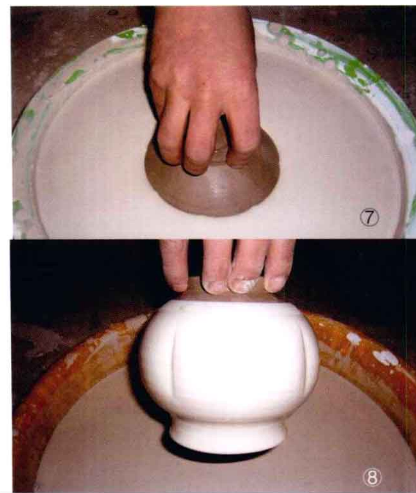
① 小罐拉坯成型后稍晾
② 趁坯软时用棱形工具在器型腹部压出深瓜棱纹
③ 将器皿固定在辘轳机上准备利坯
④ 利坯先利下腹部，留出底足
⑤ 挖底足
⑥ 修整完毕的青坯
⑦ 施白化妆土
⑧ 罩白透明釉
⑨ 完成装饰，干燥后入窑烧成















二、黑釉瓷装饰系列

黑釉瓷是磁州窑一大分支产品。它以瓷土（主要是青土，也有混合料和缸土）为胎，以黄土加工成的土黑釉为釉做成，再施以各种不同的装饰，出现丰富的艺术效果，形成磁州窑黑釉瓷装饰系列。磁州窑黑釉装饰也可分为硬笔刻划装饰工艺、毛笔彩绘装饰工艺、其他装饰工艺和窑变。

1.硬笔刻划装饰工艺

硬笔刻划装饰主要有黑釉刻划花和黑釉剔花等方法。黑釉刻划花和黑釉剔花都是先在青坯上施一层黑釉再进行装饰，在操作当中特别要注重两个问题：一是挂黑釉的薄厚度要适中，太厚很难刻而且烧成中釉易流，影响刻划的效果，太薄则烧后釉光度差；二是在刻划时要掌握好坯体的干湿程度，太干刻起来困难，太湿刻划中会翘卷，不好处理。

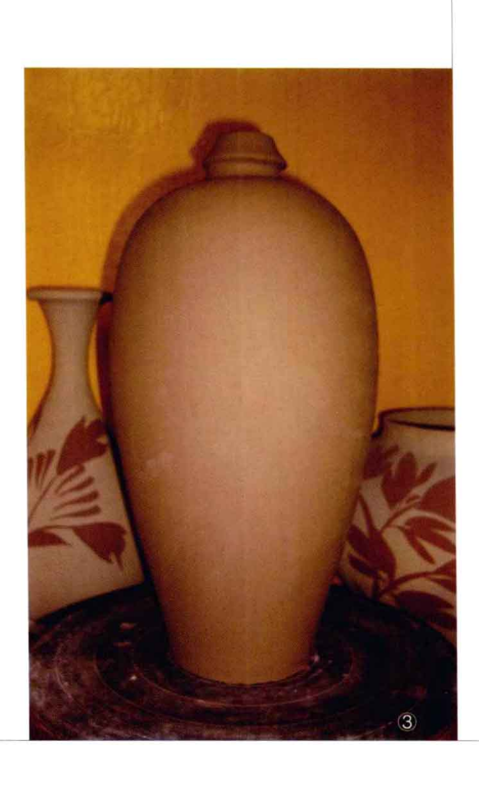
（1）黑釉刻划花

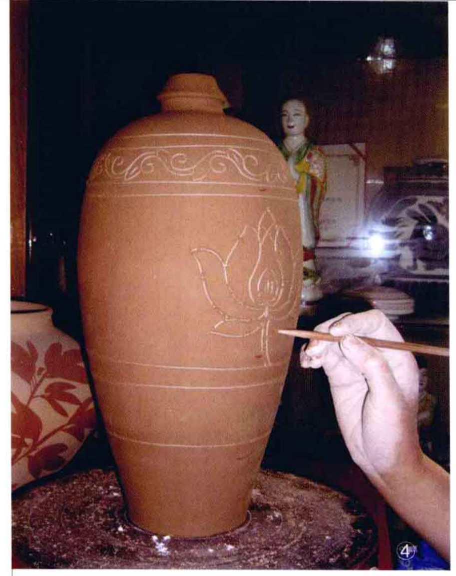
黑釉刻划花是在上好黑釉的坯体上用签子刻划出图案。

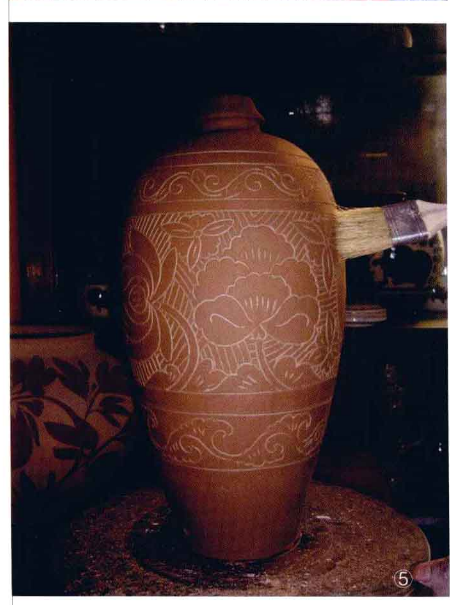
黑釉刻划花装饰工艺流程：

① 取青坯
② 上黑釉
③ 施好黑釉的釉坯









④ 稍干后进行刻划，刻划的笔道可适当粗一点儿，以防在火烧中釉子流动，影响效果
⑤ 刻划完成，清扫料渣，使坯面平整干净
⑥ 装饰完成，干燥待烧

（2）黑釉剔花

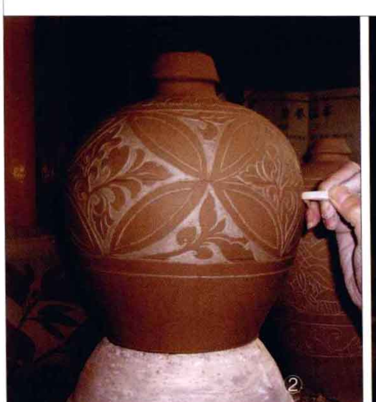
在施好黑釉的坯体上，先刻划出需要的图案，然后将地子部分剔掉，填白透明釉即成。也有不填透明釉直接露胎烧成的。

黑釉刻划花和黑釉剔花，釉色漆黑光亮，黑色中含有丰富的变化，刻划和剔的痕迹明显，有浅浮雕效果，产品风格古朴大方、粗犷豪放，具体量感和分量感。

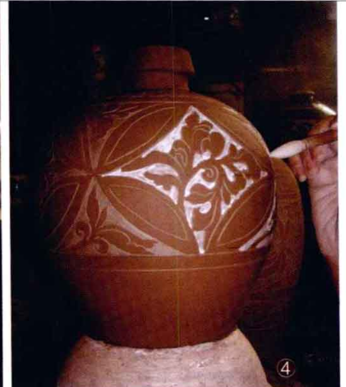


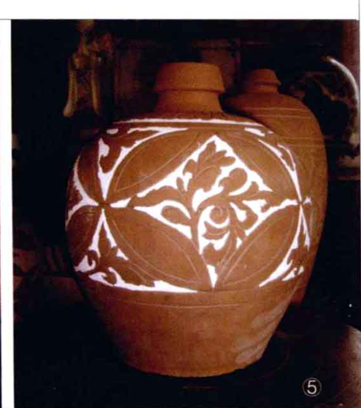
黑釉剔花装饰工艺流程：

① 在上好黑釉的坯体上先刻划出图案轮廓
② 用平刀剔掉地子部分的黑釉，剔得尽量平整一些
③ 清扫料渣，使坯面平整干净
④ 有的需要在剔掉地子的部分施白釉
⑤ 黑釉剔花装饰完成









2.毛笔彩绘装饰工艺

（1）黑釉铁绣花

黑釉瓷毛笔彩绘装饰，是用毛笔蘸斑花料在黑釉坯上进行彩绘；也可以在青坯上绘画，再施黑釉。这种装饰方法也称黑釉铁绣花或黑釉铁绘。黑釉铁绣花在光亮的黑器皿上闪现出带有金属光泽的铁绣红花纹，整体和谐，既自然统一又含蓄大方，丰富、奇特的色彩效果又给人以神秘感和好奇感。黑釉铁绣花装饰分为两类：

第一类是毛笔绘画：用毛笔蘸斑花料在釉坯上绘画，主要以花卉为主。主要装饰在瓶、罐之上，纹样大多概括、简练。

第二类是几何图案：在器物上用毛笔画横竖道，或几层道或点。俗称“铁板条”、“狗舔碗”，别有一番风味。主要装饰在碗、盘、钵、罐、瓶上。

黑釉铁绣花艺术效果很好，但很难烧制出效果尚佳的产品，在操作过程中要注意如下几点：

第一，取上好的原料，主要是指黑釉的质量和斑花料的含铁量的加工细度等。

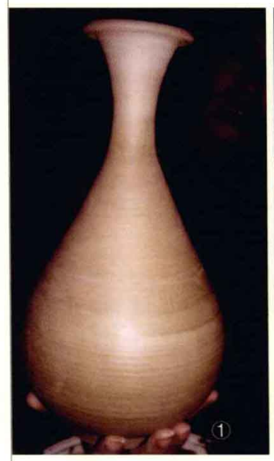
第二，要控制好施黑釉的厚度，釉太厚则在烧成中易流动，影响画面的完整性。

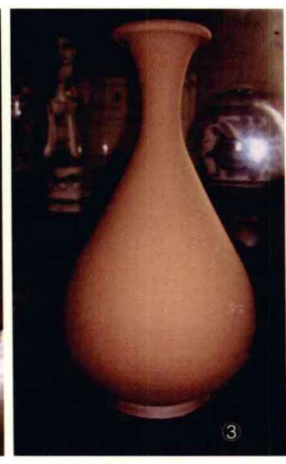
釉薄则不易泛出铁绣红花纹，斑花料得不到充分的溶解，从而达不到理想的装饰效果。

第三，同时也要掌握好斑花料的浓度，太浓则不易溶化开，烧不出红色和金属光泽；太淡则花纹无翼而飞。

第四，控制烧成温度很关键，必须控制好升温曲线和烧成温度。

黑釉铁锈花装饰工艺流程：

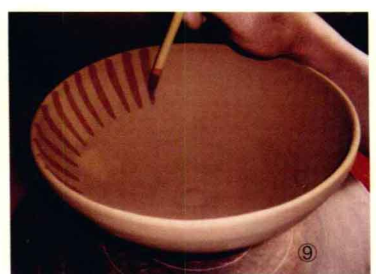
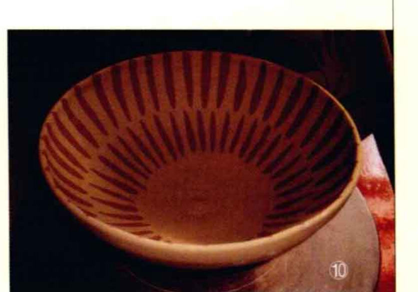







① 取青坯
② 浸黑釉
③ 待浸完黑釉的釉坯稍干后准备绘画
④ 用毛笔蘸斑花料进行彩绘
⑤ 彩绘完成，干燥后入窑烧成
⑥ 彩绘的罐子
⑦ 在施好黑釉的小钵上画出图案
⑧ 彩绘完成后的小钵
⑨ 在施好黑釉的碗内画线条
⑩ 彩绘完成的碗

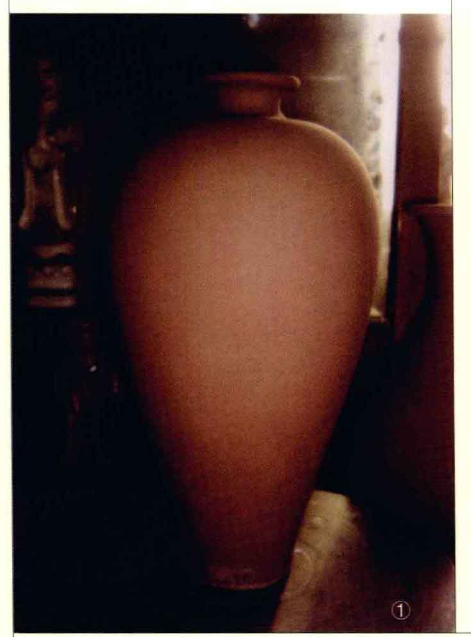


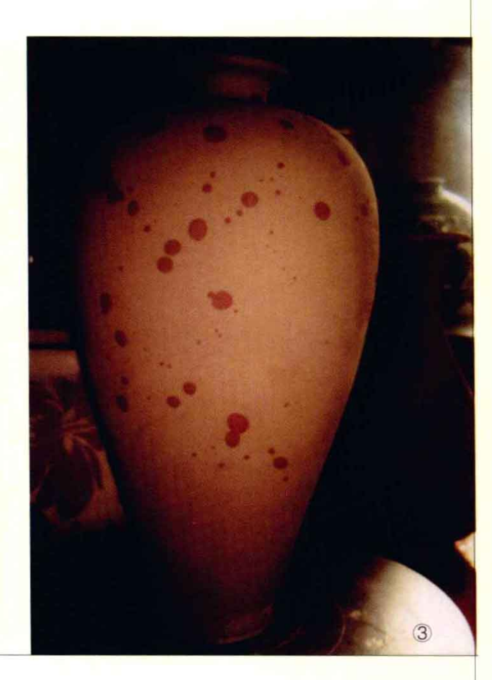
（2）黑釉铁绣斑

黑釉铁绣斑和黑釉铁绣花稍有不同，它除了人为的可以控制的用笔画成外，还可采用毛笔蘸斑花料，通过力的作用甩点儿在施好釉的碗、钵、瓶、罐等坯体上，形成不规则的点，来完成装饰。黑釉铁绣斑烧成的产品效果是，褐斑在高温过程中熔进黑釉形成铁红斑点，有如夜空中的礼花，十分宜人，很受欢迎。

黑釉铁绣斑装饰工艺制流程：



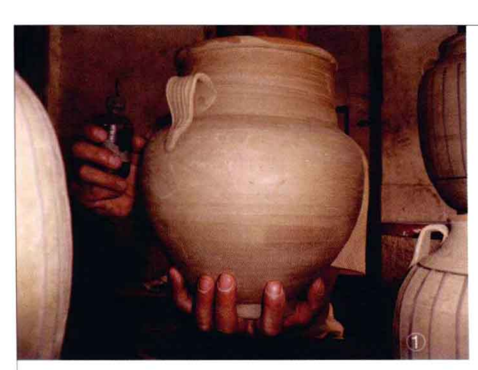


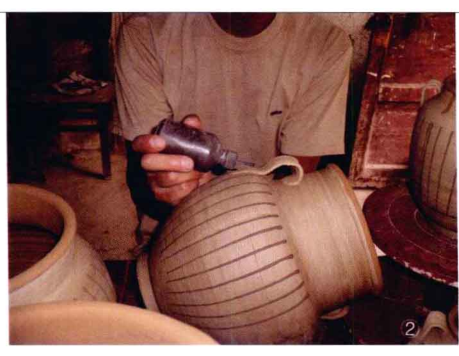


① 取施好黑釉的坯子
② 手蘸斑花料，用微力甩在瓶体之上
③ 装饰完成
④ 取施好黑釉的碗坯
⑤ 用毛笔蘸斑花料点甩在碗上，装饰完成






①


②


③

3.其他装饰工艺

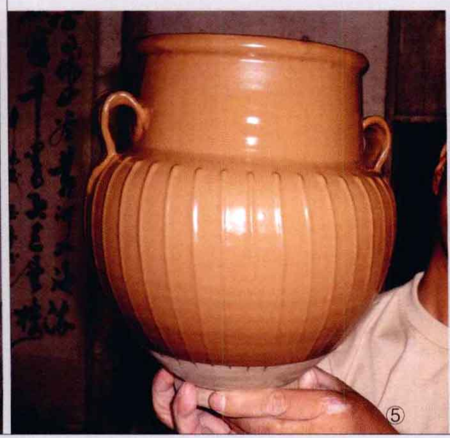
（1）立线条

立线条是磁州窑常用的一种黑釉装饰技法。其效果是在漆黑光亮的形体上凸起一条条有规则的浅色线，有通体的，也有分组的，给人以简洁、爽朗、明快舒畅的感觉。最常见的有双系罐，因采用立线条装饰工艺，也称为“线条罐”。除线条罐外，立线条的产品还有线条瓶、钵、杯、壶等。立线条装饰首先要准备好线条泥料，线条泥料系加工很细的白碱加微量泥浆混合而成，其颜色明显白于坯体的颜色，将其注入带有细管口的皮囊之中，再挤压在坯体之上，然后罩上黑釉，干燥后入窑烧成。

立线条装饰工艺流程：

① 取青坯和准备好立线的料浆
② 立线
③ 立线完成
④ 准备施釉
⑤ 立线处施浓黑釉
⑥ 蘸釉完成
⑦ 蘸好浓黑釉的坯体
⑧ 准备用调制的淡黑釉蹾底
⑨ 蹾底
⑩ 装饰完成，干燥待烧


④


⑤

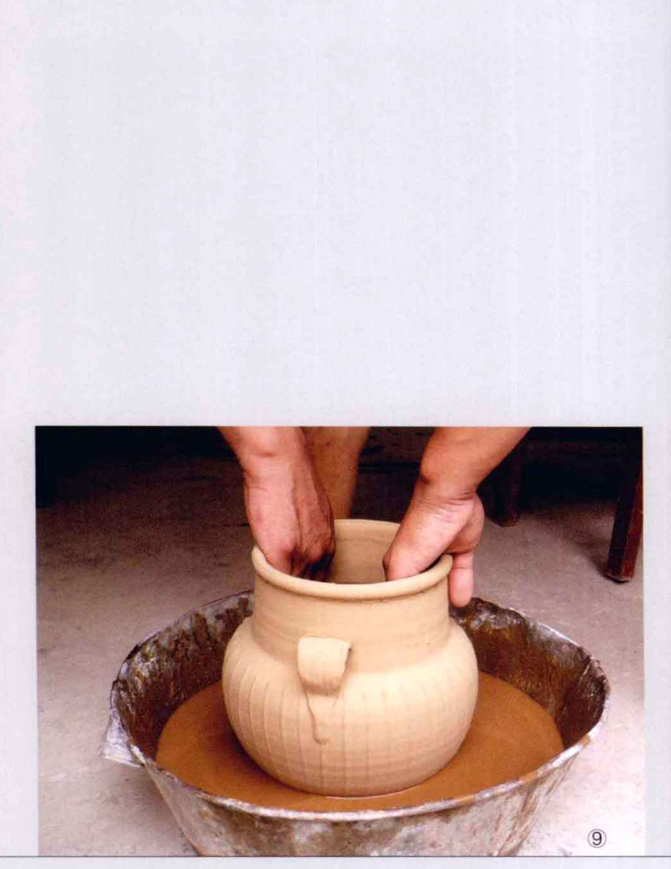

⑥



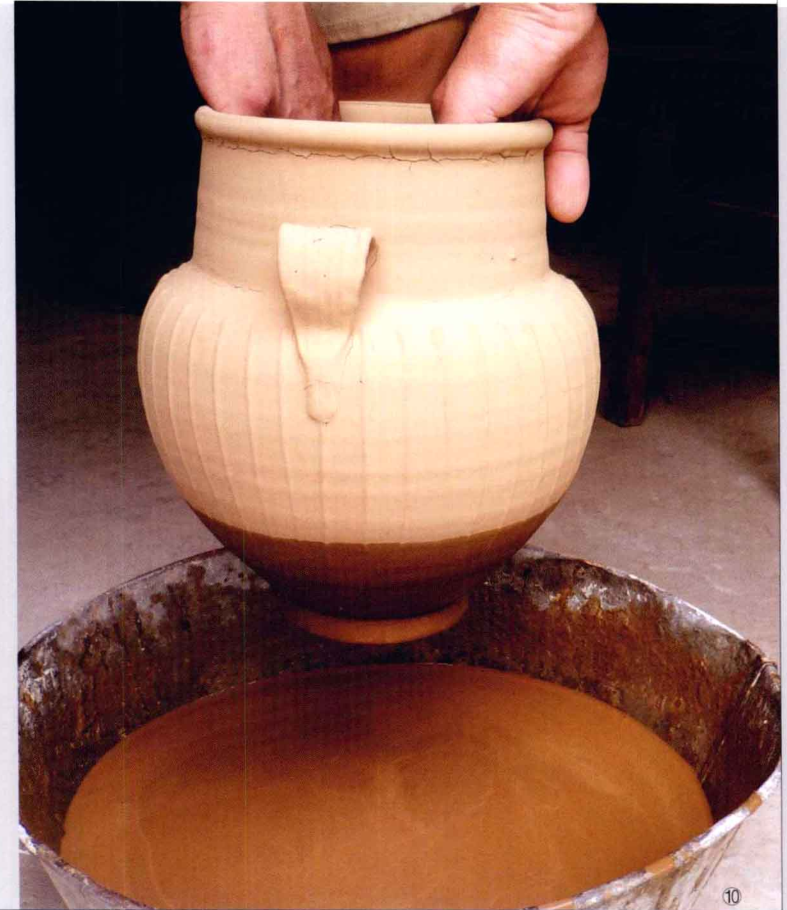
⑦



⑧



⑨



⑩

（2）黑釉白边

黑釉白边装饰工艺是在以黑釉为主的器物口沿上处理成1厘米左右宽度的白色，形成既有颜色对比又有主次关系的视觉效果。产品简练大方，干净利落，别具风格。常见的有碗和钵。

黑釉白边装饰工艺流程：

① 取青坯施黑釉
② 蘸碗外黑釉
③ 将施好黑釉的碗坯置于辘轳机上
④ 用利刀刮掉碗边缘部位内外的黑釉，使之露出泥胎来
⑤ 用毛笔在露胎部位涂抹白化妆土
⑥ 罩白透明釉


①


②


③


④


⑤


6



⑦ 装饰完成，干燥后入窑烧成

除以上黑釉瓷装饰系列外，还有黑釉巧装饰、黑釉贴花印花、黑釉低温彩绘、黑釉窑变、兔毫、油滴等。

其中，黑釉低温彩绘装饰产品，是极其难得一见的品种。此种产品在制作时选用上好的坯料和釉料，经过精细加工，烧出的黑釉纯正、细腻、光亮照人。在黑釉上进行低温装饰，更是别具创造性。为了花纹的明显和色彩的纯正，操作时，首先在黑釉上将所画纹饰平涂成白色，也就是打一层白底子，有的还根据花面的需要用签子划出一些细线，然后在白底子上画红、绿、黄等低温颜色。画好后低温烧成。黑釉低温彩绘产品在光亮的黑釉上浮现着亮丽的红、绿、黄等多种颜色的装饰，高贵典雅，美观大方，让人不可思议和为之震撼。可以称之为磁州窑最为珍贵的品种之一。

黑釉低温彩绘装饰工艺流程：



① 准备好烧成的黑釉瓷和颜料用具等



② 先用调好的白颜料打底子









③ 用签子在白底子上划出需要的线条，使之露出黑色来

④ 填绿颜色

⑤ 填黄颜色

⑥ 填红颜色

⑦ 整个装饰完成，待烧



⑧ 彭城镇炉上村出土的黑釉彩瓷残片

黑釉瓷的烧成温度一般不低于1300℃，釉面外观成黑光亮为优质的标准。但在烧成过程中，由于窑炉的温差造成窑内温度不均匀，高火处可能将黑釉烧成金属光泽的铁红色，低火处又可能出现光泽度差的棕色、酱色等，这都是有可能的，也是需要注意的地方。

三、低温釉陶装饰系列

低温釉陶产品，也称琉璃或铅釉产品，在我国陶瓷生产中已有很长的历史。早在汉代，绿釉、黄釉就得到普遍的应用，直至唐代已经发展成为高峰阶段。釉色、品种都丰富多彩，被称为“唐三彩”。唐以后，生产的地域更加广泛，而且一直延续生产至现在。低温釉陶在磁州窑的生产中也占有重要的地位，几乎覆盖磁州窑生产的所有品种，另外还有雕塑和建筑陶构件等。装饰技法也有了很大的发展，其中以陶枕最为突出。

低温釉陶的生产分为两个阶段：第一阶段为素烧。素烧就是在青坯和施白化妆土的白坯之上进行初步装饰，或印花浮雕，或镂空，或刻、绘等，然后入窑进行素坯烧成，窑温在1100℃~1150℃左右。第二阶段为釉烧。釉烧就是将素烧坯施釉后进行低温烧成，窑温在900℃~950℃左右。

磁州窑常用的低温铅釉有绿、黄、蓝、白、棕等。其装饰手法十分丰富，主要有印花浮雕、贴花、镂空、刻划剔花、绘画、圆雕等。有些产品两种技法综合使用。

印花浮雕是一种传统装饰技法。其工艺流程是先制作出带有图案花纹的陶模具，然后用其来拓坯成型并拓出印花浮雕的坯体，再修饰或者上白化妆土，或就是素器，待第一次烧成。此种装饰技法多用在器皿、炉、枕之上。

贴花和印花浮雕有相同之处，花纹都是凸起坯面，有浅浮雕的感觉。贴花装饰是先制作出一些单独的花纹陶模，然后将其拓印成印花泥样，再粘贴在泥坯的

适当部位，形成贴花青坯，然后修饰，或施白化妆土或不施白化妆土。

镂空是在成型好的青坯上用利刀将花纹中的一些部位刻掉或透空。此种装饰技法给人以神秘感，也别有风味。多用在陶枕的立面和一些器皿之上。

刻划剔花是在施好白化妆土的坯体上进行，有的刻划花也在青坯上进行，然后素烧。此种装饰技法一般都用在单色釉之上。

低温釉陶的施釉工艺可分为两种：第一种为施单色釉；第二种为施多种釉在同一件产品之上，也称“三彩装饰”。三彩装饰的产品更加丰富多彩。

1.单色釉

单色釉就是一件产品用一种色釉来完成。其釉色主要有绿釉、黄釉和翠蓝釉。单色釉的施釉方法多采用浸釉、淋釉或者喷釉的方法来进行，也有个别产品用毛笔涂抹。

单色釉装饰工艺流程：



① 经过第一次烧成，成为素烧坯。素坯阶段是一个十分重要的过程，初步装饰的好坏对产品花面装饰效果有着直接的影响



② 施低温釉后，待第二次入窑低温烧成

2.多种釉

多种釉是在一件产品上使用多种低温釉进行装饰，通常也称之为“三彩”。三彩使用的范围很广：日用器物瓶、枕、灯、炉、花盒、盘等，陈设品人物、动物等，还广泛用于建筑构件。三彩使用的装饰技法非常丰富，也使其产品更加丰富多彩。三彩中枕类的产品更为突出，可以说无论从技法的运用，到釉色的品种，都是磁州窑上乘的三彩产品。三彩枕还有一个特点，就是枕的四周立面常用印花浮雕和镂空等形式，而枕面大多用刻划的手法刻划出生动的图案，然后用毛笔填上不同的釉色。有的枕面还加以低温红色点缀，更是三彩产品中的高档产品。

多种釉装饰工艺流程（以镂空如意头形枕和人物雕像为例）：








① 制作好的镂空如意头形枕青坯
② 用毛刷来刷白化妆土，以防通过镂孔进入枕内
③ 刷好化妆土的坯体
④ 进行刻划装饰
⑤ 第一道工序完成，准备入窑进行素烧
⑥ 经过素烧的半成品（窑温在1150℃左右）
⑦ 填涂低温釉
⑧ 整个枕填完釉，第二道工序完成，准备入窑进行低温釉烧制
⑨ 经过素烧的人物雕像
⑩ 填涂完低温釉，待第二次入窑低温烧成





四、其他装饰系列

除上述归纳的三大系列的装饰内容外，磁州窑还有一些装饰工艺技法，一并包括在“其他装饰系列”之内。如磁州窑的特种工艺绞胎类，还有青瓷印花刻花、仿钧瓷等等。

1.绞胎

绞胎是磁州窑产品中的特种工艺，也称绞泥。绞胎和以上所述诸工艺的不同之处，在于绞胎的工艺是从泥料开始，是利用两种不同颜色的泥料组合起来进行成型。两种泥料一种为浅色泥料，另一种是在泥料中加进适量的铁，成为深棕色泥料。将两种泥料经过工艺处理，制作出绞胎产品来。

绞胎器的品种有盘、碗、钵、罐、炉、瓶、枕以及球、板、动物等。

绞胎器的成型方法很多。成型的过程也就是装饰的过程，而且有一定的难度，做起来很费工费力，概括起来有拉坯成型、拓坯成型、泥板黏结成型和手捏成型。

拉坯成型是将两种泥料揉在一起，使之互相成层不要混合，再拉成各种造型。经利坯显示出绞胎花纹，拉坯成型出现的绞胎花纹有很大的随意性。花纹漫无边际，变幻莫测，有的像行云流水，有的像群山层峦叠嶂。

拓坯成型是绞胎工艺的主要成型方法。它是将两种泥有序压叠，排列成不同的花纹肌理，然后有顺序地拓在模型之内，脱模后修整。拓坯成型有一定的可控性，可以制作出羽毛纹、编织纹等花纹效果来，变化有序的花纹生动而自然。

泥板黏结成型主要制作绞胎板和绞胎枕。

手工成型用来制作绞胎球等。

绞胎工艺从种类上可分为绞胎瓷器和绞胎陶器。绞胎瓷器是将完成的坯体施白色透明釉高温一次烧成。也有烧素胎的，如绞胎球。绞胎陶器则是先将完成的坯体进行素烧，使之有一定强度，然后在经过素烧的坯上施低温铅釉进行二次低温釉烧。烧出的产品更加华丽多彩，别具特色。

绞胎瓷装饰工艺流程：

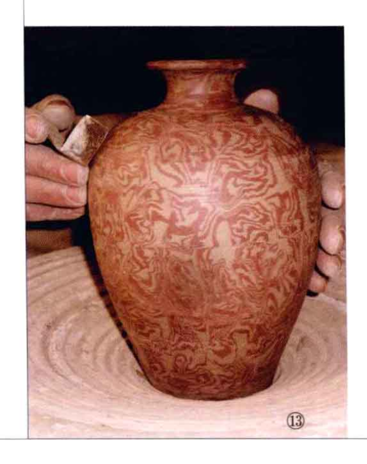
① 准备好两色泥料
② 分别拍成泥饼叠压在一起
③ 将分层的泥饼蜷成粗泥条


①

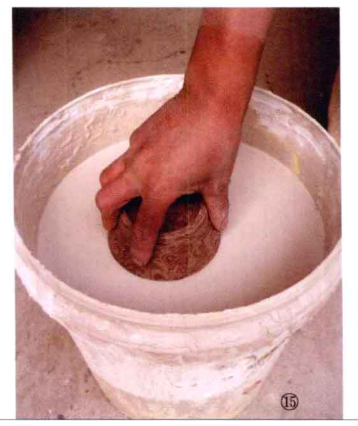

②

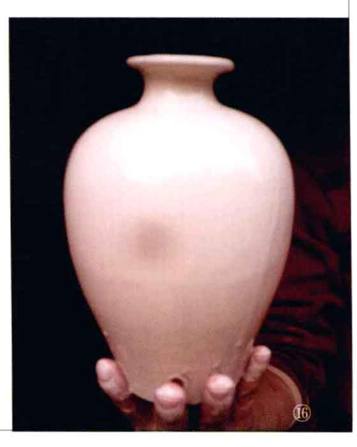

③

④ 将粗泥条搓成规整的细泥条
⑤ 用刀将泥条切成有一定厚度的泥饼，拼接在一起成为泥片
⑥ 用手按实
⑦ 将大泥片置入准备好的模具内
⑧ 用手压实，尽量让其薄厚均匀
⑨ 上下都做好后，刷泥浆，准备合模
⑩ 合模压实
⑪ 待泥坯稍干后开模
⑫ 按接瓶口
⑬ 在转轮上利坯
⑭ 绞胎泥坯制作完成
⑮ 施白透明釉
⑯ 整个坯体制作完成，待干燥烧成


⑬


⑭


⑮


⑯

低温釉陶绞胎装饰工艺流程：



① 将制作好的绞胎坯体经1100℃~1150℃窑温素烧



② 施低温釉，再经900℃~950℃低温第二次入窑烧成

和绞胎类似效果的装饰还有绞化妆土也称为流泥或绞釉装饰。

绞化妆土是将两种颜色的化妆土施在泥坯之上，形成奇特的彩色花纹，然后再罩白透明釉高温烧成。

绞胎瓷和绞釉瓷的区别是：绞胎瓷是泥料胎骨通身都是两色泥，而绞釉瓷只是釉子经过一些工艺处理覆盖在坯体表面。由于釉浆在使用中都是液体状态，所以流动的花纹更加变化万千、生动自然。

2.青瓷印花

青瓷印花是先制作出带印花花纹的青坯来，然后施青釉烧成。发现的磁州窑青瓷印花装饰产品大多是碗、盘等。

3.仿钧瓷

仿钧瓷是磁州窑仿钧窑的产品，也称“仿钧”。这种装饰在磁州窑比较普遍，产品种类也相当丰富，釉色也颇具钧风，有相当的水平和瑰丽的外观。其工艺制作和钧瓷一样属二次烧成。先制作出青坯，然后进行低温素烧，再将经过素烧的胎施配制好的釉浆，用还原焰进行高温烧成。

第五节　磁州窑的窑炉及装烧工艺

一、磁州窑的窑炉

陶瓷生产离不开窑炉，窑炉是一个窑场的最关键设备之一。只有有了窑，才能将泥土做成的各种形态烧制成陶瓷，才能化平庸为神奇。

北宋后期，磁州窑开始用煤做燃料烧窑，初步完成了由烧柴向煤烧的工艺转变。随着这一工艺技术的进步，同时也引发了磁州窑窑炉结构和建窑材料的变化。首先是窑内结构的变化，窑床由过去的正方形改变为横向长方形，缩短了烧成距离，解决了燃煤火焰短、窑内前后温差过大之弊端。另外降低了火膛，使窑床和窑门大致持平，窑门在火膛上方，并增加了专门的进风通道。这种改造有多种好处：一是便于装开窑，二是可以通风，三是可以处理煤火和废煤灰。还有就是在窑火膛中使用炉栅，从初期的以砖砌炉栅到使用专门制作的炉条，证明了使用炉栅技术的成熟。其次是磁州窑窑内衬采用耐火砖砌筑，内衬材料的改变，意味着能耐高度烧成，可以保持窑内良好的气氛，缩短烧成时间，提高产品质量。

由于上述的改变，使窑的结构更加合理，因而磁州窑窑炉从北宋到元代，都保持了比较先进的技术，烧制出许多优良产品。

1.窑的外观

磁州窑的窑炉，是主体坐落在地面之上的半圆形和马蹄形，因形体酷似馒头，故而又被称为“馒头窑”。一个窑场的规模大小，只要目睹一下窑的多少和大小便可知道。在一个窑场内，馒头窑有单个建造的，也有连体建造的，也有两三个窑为一组窑壁互相通用连接的，外壁多用青石、砖块和废弃匣钵垒起，窑顶用黄土覆盖，给人以粗犷健壮之印象，土气之中显露出一股傲气，包容之内蕴藏着神秘，形象奇特壮观。（图2-45~图2-49）

2.馒头窑的结构

馒头窑属单室窑结构半倒焰型窑。馒头窑内部，为一硕大的半圆形立体空间，称为窑膛。窑的功能结构都分布在窑膛的各个部位。窑膛内壁因烧制产品直接接触高温火焰，因而内壁用耐火砖一层层垒券起来，然后再抹上一层很薄的瓷土加黄土混合的泥浆层，这样经高温一烧，即成为十分牢固的整体；窑外壁则用石块、废弃匣钵和砖块、黄土垒起来很厚的一层，起着保温作用。（图2-50~图2-51）

窑膛可分为上下两部分，上半部分是一个半圆形盖顶，顶端有一碗口大小的圆形孔洞，称之为“天子眼”，中间靠上位置一圈有多个方形孔洞，称之为“马眼”。“天子眼”和“马眼”是平时采光、烧窑时排放潮气和住火后散热之用

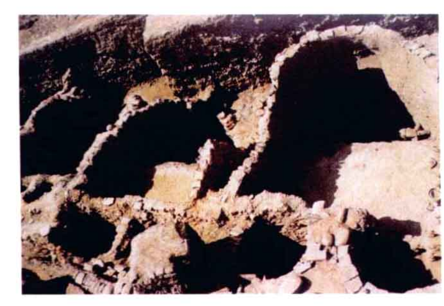


图2-45 观台宋代连体窑遗址



图2-46 彭城富田遗址内的明代馒头窑



图2-47 清代和清末民初馒头窑



图2-48 近现代馒头窑



图2-49 馒头窑群





图2-50 观台发掘的宋代磁州窑遗址
图2-51 观台窑发掘的宋代煤烧的初期半倒焰窑遗址

的。当窑温升至800℃左右时，用砖和泥将“天子眼”和“马眼”封死，住火后再打开散热。（图2-52）

窑膛的下半部分由窑门、护墙（窑壁）、火膛、窑床和烟囱出烟口组成，集中着窑的主要功能部位。这种结构原理的窑称之为半倒焰型窑。

窑门：在窑的正中间位置，为拱券型，是窑内外进出的唯一通道。供装窑、开窑之出入，烧窑时将其封死，留一观火口，供添煤和观火之用。（图2-53）

护墙：是一道很厚的围墙，将窑身包围起来，起着保温层的作用。

火膛：在窑的前半部分窑门口处，向下为一深沟状，两头从窑身底下穿过，通出窑外地面，成为窑的通风洞和掏灰洞。（图2-54）

窑床：在窑的后半部分，产品就装在窑床之上进行烧制。

出烟口：出烟口也称烟洞，在窑的后半部窑底和窑墙连接处，和窑后的烟囱相连。烟囱一般有两个，在窑的后部，通过窑壁高出窑身。

半倒焰型窑的原理是：窑内的烟呈倒焰与平焰相混合流向，火焰自火膛口向上喷出，顺窑壁直向窑顶，由于窑顶没有烟口，又向下经过所烧产品折回窑底部，烟气通过底部的排烟口，顺烟囱直上排出。另一部分通过产品直接流向排烟口。这种循环的的形成，一方面是窑炉结构所致，另一方面烟道和烟囱的抽力也起一定作用。这种窑由于火在窑中的循环运动，使产品得到比较充分的热量，既提高了热能的利用，又能烧制高温产品。（图2-55）

馒头窑的规模大小不一，其大小根据生产的规模和产品品种而确定。一般为4米窑或5米窑，也有再大的或小点的。一个窑场大小窑的数量也不尽相同，大的窑场可以有几个窑，小窑场有一两个窑不等。民国时期有资料记录，大窑内部共高约3丈5尺，小窑仅高1丈8尺左右。大窑可容6万货者（即口径5寸上下之碗6万个），建筑费500元；可容3万货者，价300元；容1万货者，价167 元。

二、装窑

装窑是磁州窑生产工艺流程中一项重要的工艺过程。装窑的好坏，直接影响着产品的质量和产量。装窑由专业的装窑工匠来承担，也称为装工或装窑工。

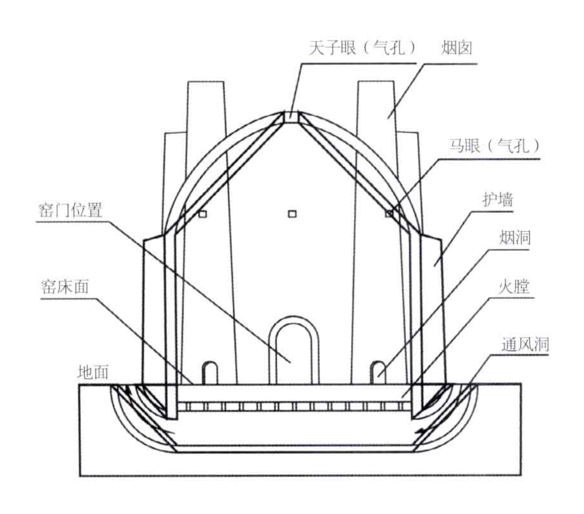
装窑所用的用品、用具统称为窑具。装窑用的窑具，是在装、烧窑的过程中，为配合产品使之更加合理地在窑内装配，使泥坯更加安全而成为陶瓷的辅助用品。包括匣钵和各种支垫等间隔用具。磁州窑由于产品种类相当多，因而使用的窑具多种多样，装窑的套装方法也相当多。烧制产品不同使用的窑具也不尽相同，主要窑具是匣钵、窑柱、架支、支钉等。匣钵是在装窑时套在坯体外面的

图2-52 窑内顶部分“天子眼”和“马眼”
图2-53 窑门部分
图2-54 火膛部分

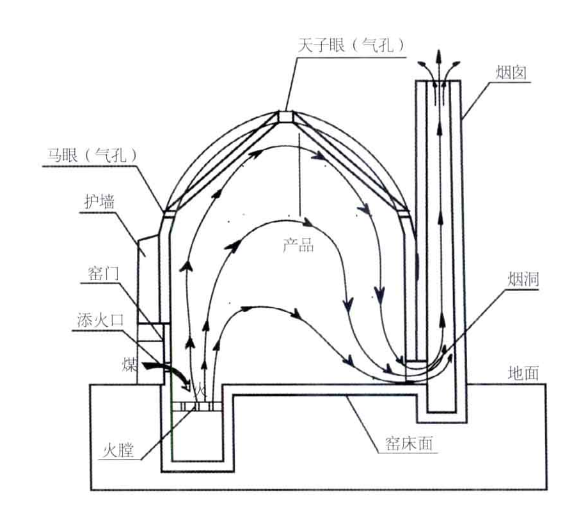




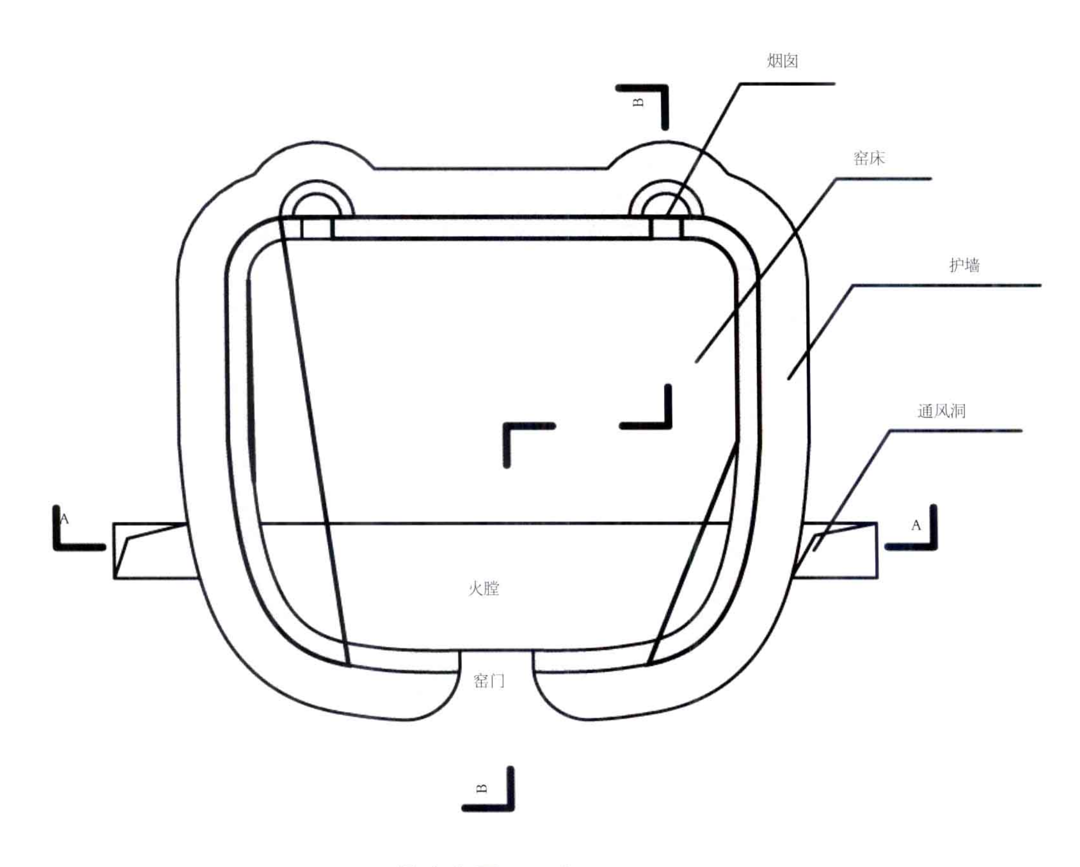




馒头窑正剖面示意图



馒头窑侧剖面示意图



馒头窑平面示意图

图2-55 馒头窑构造简图

笼罩物，也叫笼盔。匣钵在磁州窑陶瓷生产中起着重要的作用，第一是产品装在匣钵内，可以免遭火焰的直接冲击，避免火刺，有利于产品的外观质量；第二是由于匣钵都是先经过高温烧熟后再使用，所以强度很高，便于摞叠，方便装窑和扩大窑炉容量；第三是可以重复使用，直至残破。匣钵是由磁州窑观台、彭城一带当地产的一种耐火土俗称“笼土”的原料制成。生产的产品不同，所需的匣钵也不同。各种架支和支钉等多为叠烧产品的隔离物，用瓷土制成。（图2-56~图2-64）

磁州窑装窑的方法非常多，不同时期和不同产品的装窑方法也不尽相同，主要采用裸装裸烧、匣钵单装和对口套装、匣钵覆烧装法、支顶钵和三角形支钉配合叠装、石英砂堆装以及明、清以后采用的麻圈叠装等装法。（图2-65~图2-66）

装窑是一个需要责任心很强的工序，也是一项很细致耐心的活计。装窑工将所需烧成的产品用架支、支钉等进行隔离，装入匣钵内然后再逐个摞起来，这个过程称之为套坯，直至装满窑床。在装窑的过程中还要注意：一是装得安全牢靠，避免倒窑发生；二是装得结构合理，留出走火的火路和出火口；三是因烧窑时窑内温度的差异，不同的产品要装在不同的窑位；四是要安放好测火标，也就是测温锥，供烧工观察火温、确定住火时间之用。

三、烧窑

烧窑是陶瓷生产的关键工艺。陶瓷行业流传着一句老话：“原料是基础，烧窑是关键。”只有经过火烧才能产生质的变化，才能化腐朽为神奇，泥坯才能变为陶瓷。

因而人们对烧窑工艺作过很多描述，有过很多感慨，称陶瓷为火的艺术，将烧瓷比作火中求材。这些描述既简要又切中要害，确实陶瓷生产中一把火非常重要，它可以让满窑产品光彩生辉，也可以让整个劳作前功尽弃。烧窑如此让人感到神秘不可测，因而在很早以前，窑人们就将这种现象归结为神的作用和神的意愿，不知什么年代开始祭祀起窑神，以祈求窑神保佑，烧制出好的产品来。

磁州窑产品大多采用氧化焰烧成，烧窑的工匠称为烧工。烧工是一项技术性很强的工种，磁州窑的窑场一般都不设专门的烧窑工，烧工是采取现在说的走穴方式，哪个窑场要烧窑，烧工就到哪个窑场去烧。

传统的烧窑和现代的烧窑大不相同，现代的烧窑基本上实现了自动化和半自动化，电脑仪表的温控，各种测温的工具和用具在生产中有很大的优越性；而传统的烧窑方式全凭一些传统的土办法，烧窑工匠全凭经验和双眼来控制窑温。

烧窑的工作程序一般是先用耐火砖封窑门，只留一个一尺大小的方孔做添火口，烧窑时添煤和看火用。然后点火，添煤亦在窑门方孔中用铁锨抛入，窑温至800℃左右用砖泥封“天子眼”和“马眼”。烧窑过程中的升温、保温、火焰气氛的控制，全凭烧工用眼观察火焰来控制。根据火情来不断地调整火焰状况，观察测火器的情况决定是否住火直至达到要烧的温度时住火。烧窑过程中还有一些辅助工作，如浸炭、拌炭、掏灰等，由一些辅助工人来做。停烧后，须待渐渐自行冷却，然后卸窑。完成陶瓷生产的最后工序。

一个窑从装窑开始到卸窑，其生产周期大致需半月时间，从点火到住火约需三天三夜。



图2-56	
图2-57	图2-58
图2-59	图2-60
图2-61	图2-62
图2-63	图2-64

图2-56 元代单烧用的匣钵



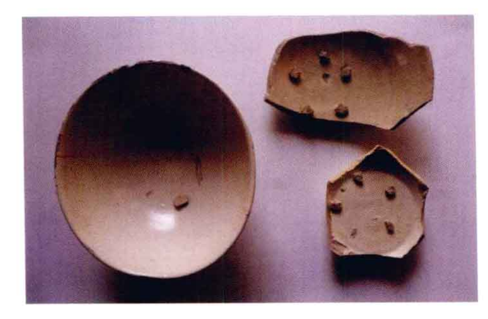


图2-57 不同时期套装用的匣钵
图2-58 宋、金时期用三角支钉套装的碗、盘残器





图2-59 宋、金时期用三角支钉套装的刻花和篦花碗残片
图2-60 元代的碗和盘支烧装窑时采用石英渣合白碱的方法，图中支点处有比较明显的支渣痕迹，近乎粗糙。





图2-61 残器的背面
图2-62 装窑时瓷盆用青泥块来支装。图为烧后留下的泥支子和支痕





图2-63 盆内支痕
图2-64 明以后广泛采用碗内刮麻圈裸装裸烧

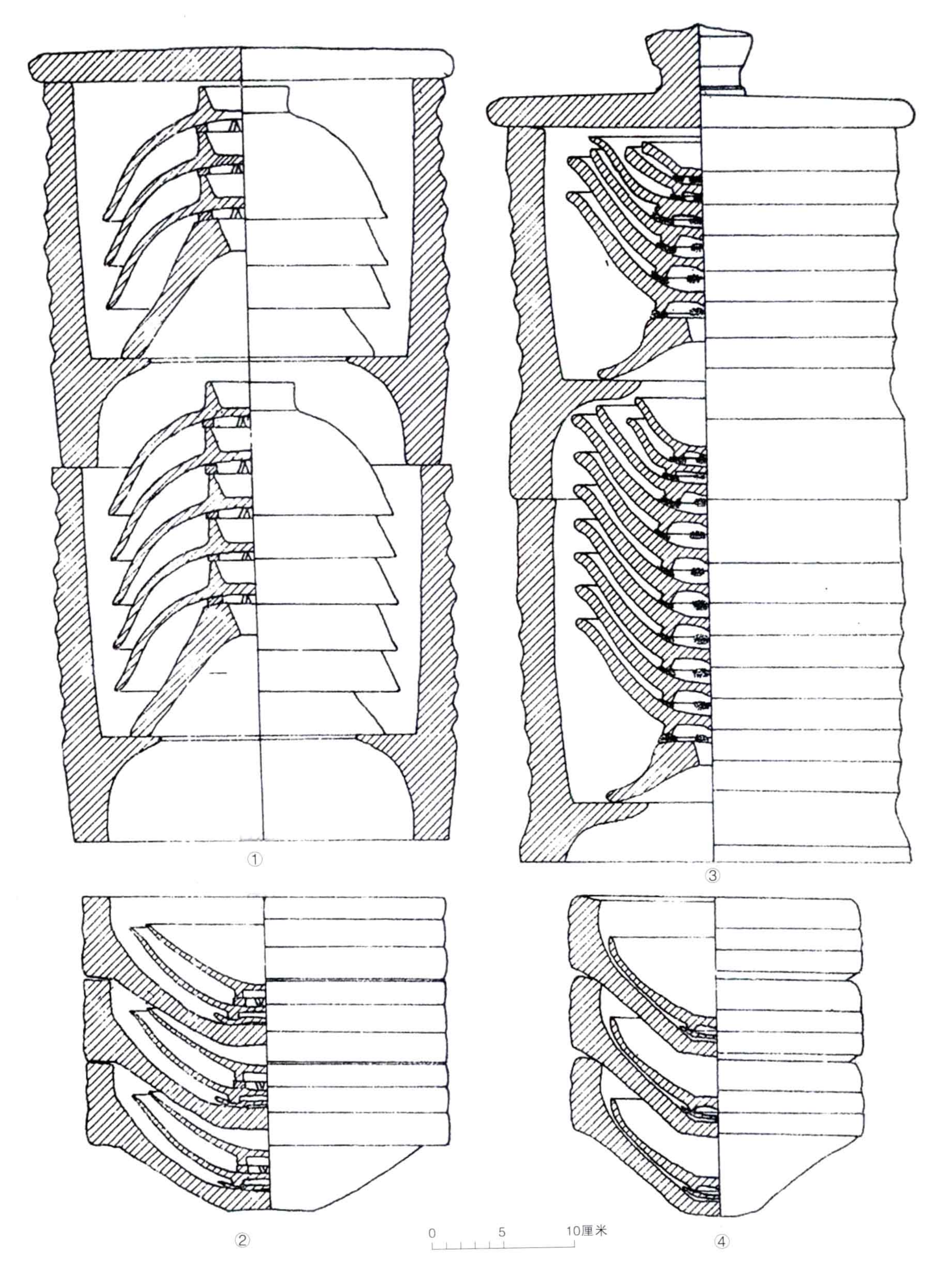


图2-65 装烧方法复原图
① 支顶钵和三角形支钉配合叠烧装法
② VI型1式漏斗形匣钵单烧装法
③ 石英砂堆叠烧装法
④ VI型3式漏斗形匣钵单烧装法

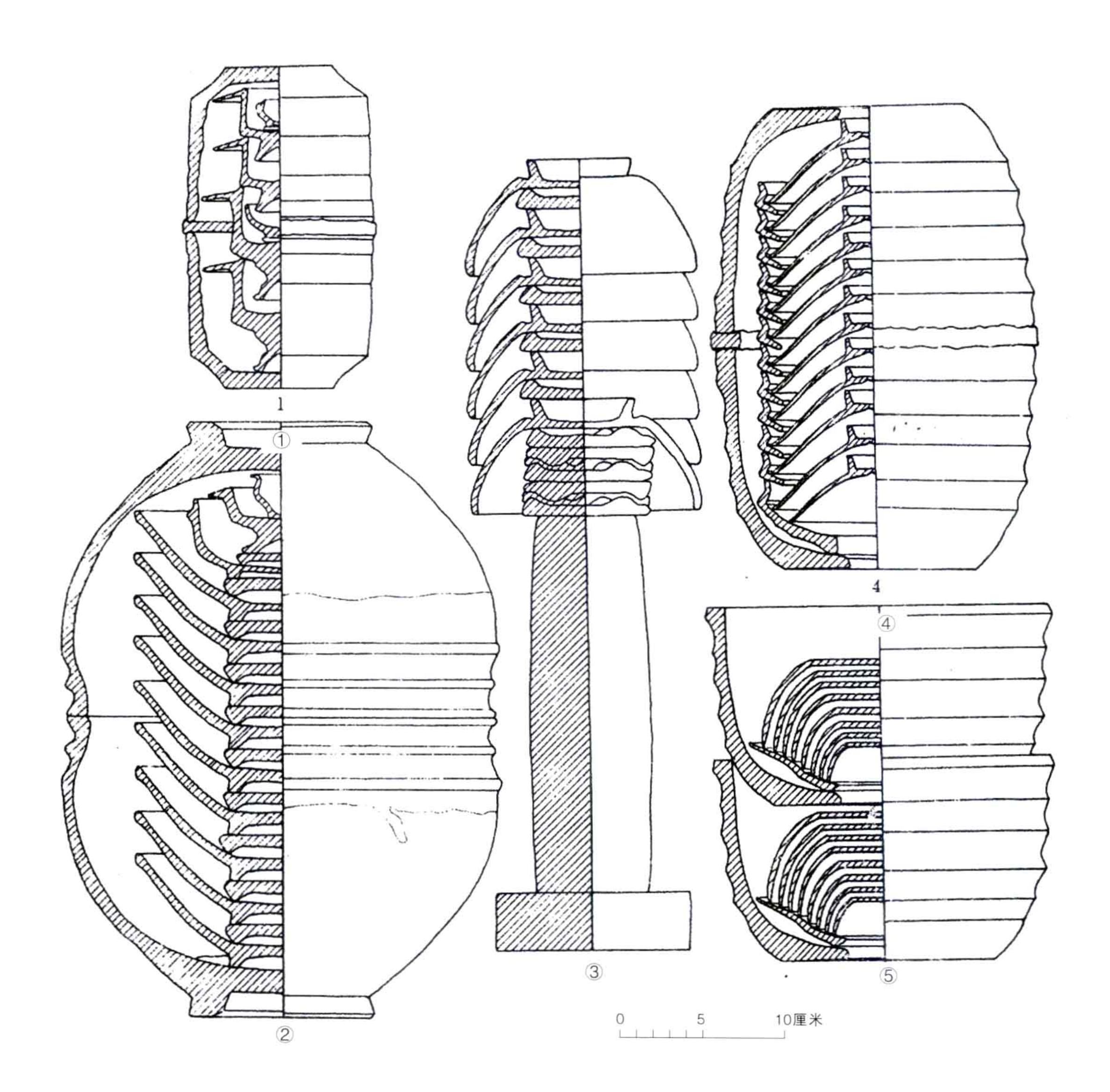


图2-66 装烧方法复原图
① 匣钵对口套装法
② 钵形盆对口套装法
③ 窑柱和三足垫饼配合裸烧装法
④ 盘形支圈覆烧装法
⑤ 盘形支圈覆烧装法



附录

Appendixes

第一节 磁州窑研究文献举例

观台窑址发掘报告

河北省文化局文物工作队

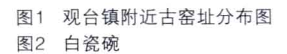
一、观台是邯郸市峰峰矿区的一个镇，在峰峰西南55里，西、北两面均靠漳河，南面丘陵起伏，东面是一片滩地。不但环境幽美，而且自然资源也很丰富，有煤，有耐火土和瓷土，相距40里的河南省属安阳水野村盛产釉子土。这一切给发展瓷器工业提供了雄厚的原料，所以，从宋到元，这里一直是最大的窑场之一。（图1）

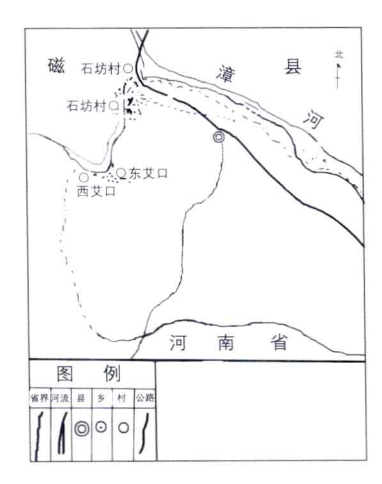
1957年冬，因邯郸市修渠，渠身通过部分遗址，我们配合这一工程，进行了清理，从1957年年底到1958年4月，先后发掘100平方米，发现瓷窑址2座，石灰窑址1座，炼焦炉址3座。出土瓷器较完整的有552件，陶器7件，石器2件，铁器10件，骨器2件，料器3件，铜钱71枚。收集了零散瓷器较完整的2084件，其他还有陶、铁、骨器等多件。

二、因为工程紧急，未能作更多的发掘，仅在渠身掘了8条探沟。虽然这几条探沟不在一处，但包含的遗物基本相同，都是以白釉瓷器为主。土层厚度，3米~5米不等。从土质变化及器物差异可分为7层。仅以第7探沟为例，分述于下：

第7探沟是8条当中最西边的一条，西距漳河岸断崖约50米，宽长为2米 × 5米，深5米左右。表土厚1.9米，表土以下为第一层。

第一层，土色灰黄，土质松软，厚0.2米~0.9米。出土的器物，质料粗劣，形体笨重。瓷器中以白釉器为主，有碗、碟、盘等。其中以口沿外撇、深腹、高圈足的大碗为最多。这种碗的里面，多有两道黑色或赭色的弦纹，碗底多有马、王、吴、刘、元、中等不同的字记，其中写马字的最多，王字次之。王字又有两种写法，一种是草书，一种是三个大点，中贯一细竖。（图2）黑釉器，色暗，


图1 观台镇附近古窑址分布图
图2 白瓷碗





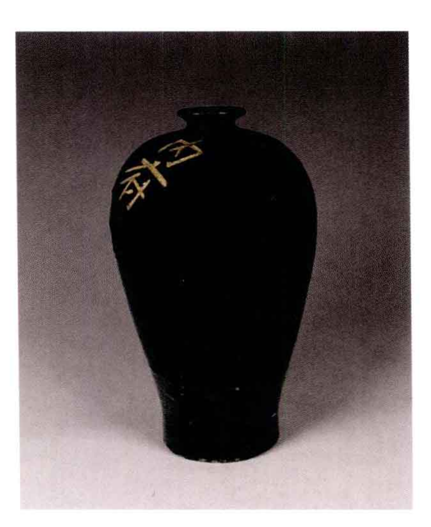


图3 黑釉高装瓶

多有银色或酱色斑点。器形以瓮、罐、盆、壶等居多，只有少量碗。在这一层还出了一黑一白的两个高装瓶，小口，圆肩，平底，肩部有剔釉“内府”两字，胎质细腻，釉色温润，可能是为宫廷烧制之物。（图3）其他还发现了几片青花、钧瓷残片和与第三层相扰的划花瓷片，并且还有少量陶盆残片。

类似带字的碗片，在遗址表面及其附近非常多，可以随手捡到。可是钧瓷片及青花瓷片，从胎、釉等方面比较，决非本地产品，只不过是同时期用过这种东西罢了。

第二层，是煤碴土，厚0.15米~0.95米，出土物和第一层基本相同。白釉器物中除带三大点的王字碗不见以外，其他有字记和弦纹的碗，比第一层增多了。黑釉和酱色釉的大碗极少，小碗和小盘之类最多。

第三层，是矸子土（瓷土），厚0.05米~0.55米。出土的瓷器与第二层有显著区别。这层的白釉器的特点是：造型秀丽，胎质轻薄，釉色发青，器形有碗、盆、罐、盘、碟、托盏、酒盅、枕头等。花纹最多的是划花，多在碗、盘、碟的里部，布局严密，题材多是花草。枕头、小瓷人、罐的外部，多绘笔道很粗的黑花。这一种花纹，不似划花的瓷器那样规整，而是在器物的某一部分，疏疏几笔，勾画出一个树叶，或一个花朵，笔道流畅，惜为数不多。还有一种黄、绿釉瓷器，器形有方形双耳花瓶、兽面衔环圆花瓶、小瓷人、狮子莲花灯、三足炉、托盏、暗花小碗等。这些黄、绿釉器多是模制，花纹凸起。还发现不少未经挂釉的花瓶、三足炉，而且还发现不少陶模。可见这种器物的做法是先烧胎，后上釉，分两步做的。黄、绿釉器物，火候较低，釉子容易脱落。黑釉瓷器和上两层相比，也有显著区别，釉色温润，没有斑点，器形多是小盘、小碗、小孩儿玩具等。在这一层里发现了一枚“正隆通宝”钱，对解决这一层的时代问题有很大帮助。

第四层，灰土，厚0.15米~0.25米。出土瓷器虽然还是大碗、小碗、浅腹碗、盘子、碟子、托盏、瓶、壶、盆，但与第三层也有些不同：1. 釉色很大一部分都是正白色；2. 碗口绝大部分是直的；3. 仅发现了几片划花瓷片。尤其值得注意的是，这一层虽然出了许多货币，但金代钱币一枚未见，甚至连南宋的也没有，而是北宋的“祥符元宝”、“嘉祐通宝”、“景祐通宝”、“熙宁通宝”、“元丰通宝”、“绍圣元宝”及宋以前的“唐国通宝”、“开元通宝”、“乾元通

宝”。这些北宋钱中，最晚的是宋哲宗时的，徽、钦二宗的没有。由此可见，这一层和第三层不是一个时代的。

第五层，灰黄土，厚0.15米~0.70米。器形有碗、盘、碟子、酒盅、缸、注壶、托盏、胭脂盒、红花划纹枕头、小孩儿玩具等。以白色釉瓷为主。这一层的特点主要是：碗底特大，胎子很厚，釉子更白，碗腹较浅；几乎有半数以上白釉器物都开片。黑釉瓷器有碗、高足碗、扣盒、缸等。

这一层出土的货币有“宋元通宝”、“太平通宝”、“至道元宝”、“祥符元宝”、“天禧通宝”、“咸平元宝”、“嘉祐通宝”、“景祐元宝”、“天圣元宝”、“皇祐通宝”、“治平通宝”、“熙宁元宝”，其他还有“周元通宝”、“开元通宝”、“大泉五十”、“大泉五百”、“五行大布”，同样，还是没有北宋以后的货币。

第六层，是红灰土，厚0.1米~0.9米。有不少一部分白釉瓷器的釉呈灰暗色，黑、白釉瓷器的比重，与上几层相比，黑釉器略多，并且有剔花出现，如此层出土的剔花罐（黑釉瓷器上好釉以后，又把部分釉剔掉，成各种花纹，例如缠枝牡丹等，有的在花纹等上填白釉）。这一层的划花，不但白釉器上有，黑釉器上也有，是单线条的，笔道规整，画面拘谨，题材有人物、花木，如六嘴划花罐，并且在花纹的空白处，多半又画了许多小圈圈。这一层的另一个特点是：某些白瓷碗口，有刻出莲花瓣形的。

黑釉器，有纯黑的、酱色的、茶绿色的几种。

出土的货币有“淳化通宝”、“祥符元宝”、“咸平元宝”、“嘉祐通宝”、“元丰通宝”以及“开元通宝”。最晚的是宋神宗时代的货币。

第七层，是矸子土，厚0.15米~0.8米。虽然土色有了区别，但出土器物和第六层的完全一样。

由上所述，这些层的器物有相同之处。相同的是各层都出碗、盘等器物（只第三层稍异），而且皆是以白釉瓷器为主，胎子都是浅灰色的；不同的是，器物口沿的撇直、底的大小和高低、胎子的厚薄、釉子颜色的深浅、花纹的变化、有无字记等。前者足以说明，进行生产在同一个地方，用相同的原料，技术又是一脉相传的；后者说明，层次的上下，可能是时代的早晚，每个时代的社会经济状况不同、社会风尚的不同。

根据这七层所出的器物、货币，互相比较，我们初步认为，一、二两层相当于元代，三层是金代，四层是北宋或宋、金之际，其余三层全是北宋的。从货币上看，六、七两层的相对年代，最早不会超过宋神宗元丰之间。

三、在这里发现的两座瓷窑，虽然残破，但也有举例说明的必要。

5号窑，仅存东、南两面的窑壁及窑底残痕，但还可以看出窑的平面为长方形。窑壁是用30厘米×20厘米×4厘米的耐火砖砌成的，壁厚40厘米。窑门在南略偏东，宽1.7米。窑内出直口划花厚唇碟等，是属于第三层的遗物，所以这座窑可能是金代的。

6号窑，在漳河岸，是一座就地挖成的土窑。窑的前半部（西部）被毁，仅存痕迹，后壁有三个竖形烟囱，北壁被第一层打破。原平面为长方形，宽2.9米、残长1.5米、残高0.75米。窑内有深腹“王”字碗与一、二层遗物相同，可能属于元代。

四、窑具还没有经过系统的整理和研究。其中有陶拍、陶模、碴饼、土垫、匣钵等，与现在彭城的烧瓷工具基本相同，做法可能与现在的区别不大。

五、宋代的造瓷工艺，无论技术水平，或生产规模，都达到空前的规模，当代的许多名窑，特别是白釉瓷窑，多数分布在河北省境内。而观台瓷窑址所出土的遗物，则是有着民间的色彩，除极少数可能是供给宫廷使用的以外，绝大部分是广大人民群众的实用物品。瓷器工艺是整个手工业的一部分，因而研究观台瓷窑，对于当时的社会经济的了解，有着一定作用。

由于这一次发掘时间仓促，未能对这遗址作进一步探索。在发掘期间，我们还到观台西南5里的东艾口村和观台对岸的冶子村作过初步调查。这两处都有窑址，其上下层次与观台相同，器物也没有什么区别，可见与观台同时代的窑址，在这里还有不少。

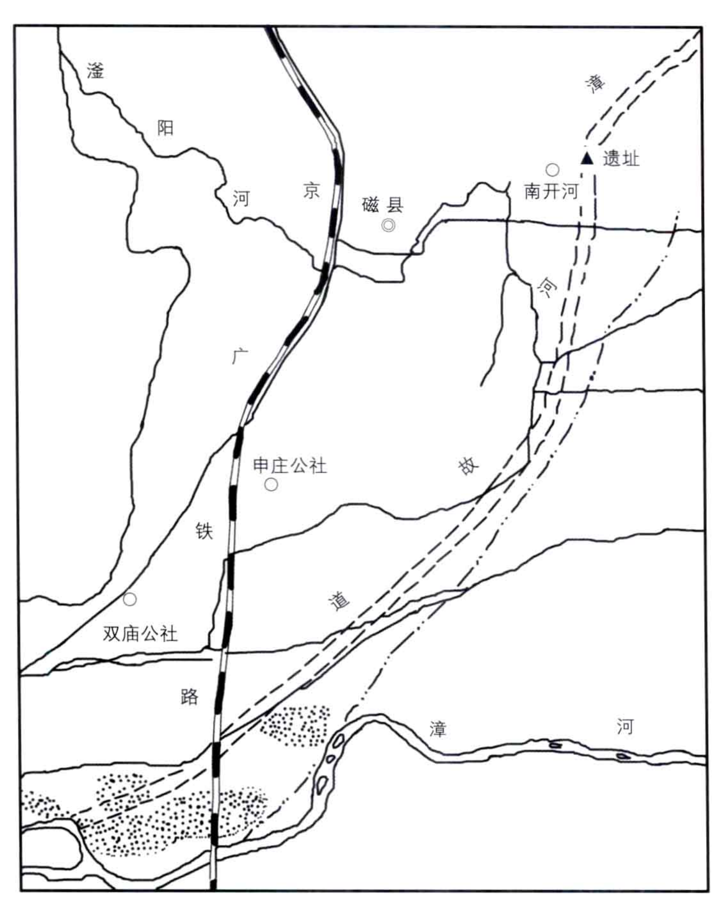
发掘整理者：刘来成　罗　平　倪仲玉　柴俊林

（原载《文物》，1959年第6期。内容有改动）

河北磁县南开河村元代木船发掘简报

磁县文化馆

1975年7月，南开河村社员在村东修渠时，发现了煤炭和瓷碗等。我馆当即会同省文管处、地区文化局考古工作人员进行了调查。1976年7月，经河北省文化局批准，在省文管处孙德海同志、邯郸地区文化局马忠理同志的协助下，进行了发掘。在发掘中还得到邯郸地区航运站的大力支援，派范云章同志来工地进行帮助。至11月下旬告一段落，历时142天。这次发掘是开挖一条长25米、宽12米的探沟，方向142°，发掘面积300平方米。清理了木船六只，出土了一批瓷器和铁器等。现简要报导如下：



图一　南开河元代木船遗址位置图

一、地理环境

南开河村位于磁县城东4公里，地处平原。东与临漳县接壤，东北与成安县为邻。村西有滏阳河，自县城东北流，经村西折向北流入邯郸县。村东为漳河故道，自讲武城东之高庄折向东北流，经南白道、北白道、高录、东开河村之东北流入成安县境，但由于淤积年久，虽河身不能辨清，但其低洼起伏之处犹历历可见。自南开河村西南之三里屯，经村东至玉曹村，尽是沙丘洼地。木船遗址位于南开河村东100米处，周围是黄土夹沙，地下1米许尽是沙层。（图一）木船遗址之东南有“河南路嘴”的地方，其南有“河洼子”的地方，在其东北有“四里沙”的地方，曾发现有石砌建筑物和木桩等。从地形的起伏上看，河道在这里曲折拐弯了，遗址就在河道拐弯的西南边缘。从其东北有石砌建筑物及木桩等情况来看，似为泊船码头或古渡头附近，因此才可能一次出土木船六只。

二、木船位置及结构

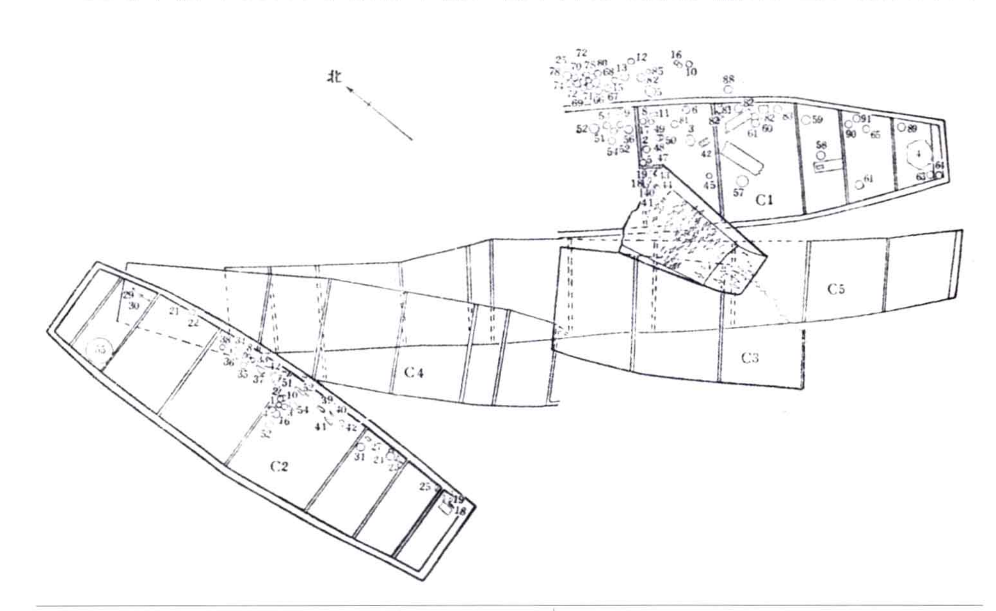
在挖去1.5米深的沙土堆积层后，即陆续发现了木船六只的残骸，方位皆作

东南或西北方向。（图二、图三）

一号木船（CKC1）位于探方东部偏北位置，船首方向138° 。木船上沿在地表以下1.43米~1.95米处，船身略向南倾侧。木船之后半截在修渠时被毁，残存六个舱，长824厘米。此船之左舷已朽，右舷残存一部分。船底板十一块尚存，但木板已朽。检视木质为杉木。

二号木船（CKC2）位于探方之西部偏南位置，船首方向355° 。木船船尾上沿在地表以下186厘米、船尾上沿在地表以下3.1米处。船身作12° 向北倾侧。全船长10.08米，有舱六个。此船之右舷有杆一、腊一、占板一、水占板一、边底一及底板十一块尚存，但大部分腐朽严重。唯杆较完整，两侧有钉痕，可见杆之一部分凸出在大腊之外。左舷板已朽无存。第三舱底有梁四，不知作何用途。船板亦为杉木。此船头北侧为四号船头叠压，此船头又微压在五号船头上。

三号木船（CKC3）残存半截，位于探方之东部偏南位置，船首方向





船粮省分

粮省分德彰

图二 木船出土位置平面图

图三 木船发掘工地情况

图四 “彰德分省粮船”字迹

145° 。木船上沿在地表以下2.30米~3.50米处，船身作14° 向北倾侧。木船残存后部三个舱。船尾在修渠时已被挖毁，仅存残舵。其前半截船身在此船遇难时已毁坏。尚存杉木船底板十一块，略朽，板缝所嵌油泥，尚甚清晰。右舷板已朽，左舷之杆、腊、占板还都残存。

四号木船（CKC4）位于探方西部中端，船体翻覆，底板朝上。船底板在地表以下2.26米~2.28米处，船首方向330° 。船尾在东南，尾端有舵孔，残存舵梃半截。船尾两侧舷板上烫有“彰德分省粮船”六字，（图四）船头已朽毁，舷板、底板均腐朽严重，木船残存五个舱，长约9.64米。

五号木船（CKC5）亦为一翻覆的木船，位于探方中部，船首方向319° 。船底板在地表以下2.42米~3.65米处，作13° 向南倾侧。此船底板内部自头至尾有烧灼成炭的现象。舷板及梁等全部无存，仅存似较完整的船底板十一块，宽2.00米~2.15米。从底板推知全船可能有十一舱，船长约16.60米。

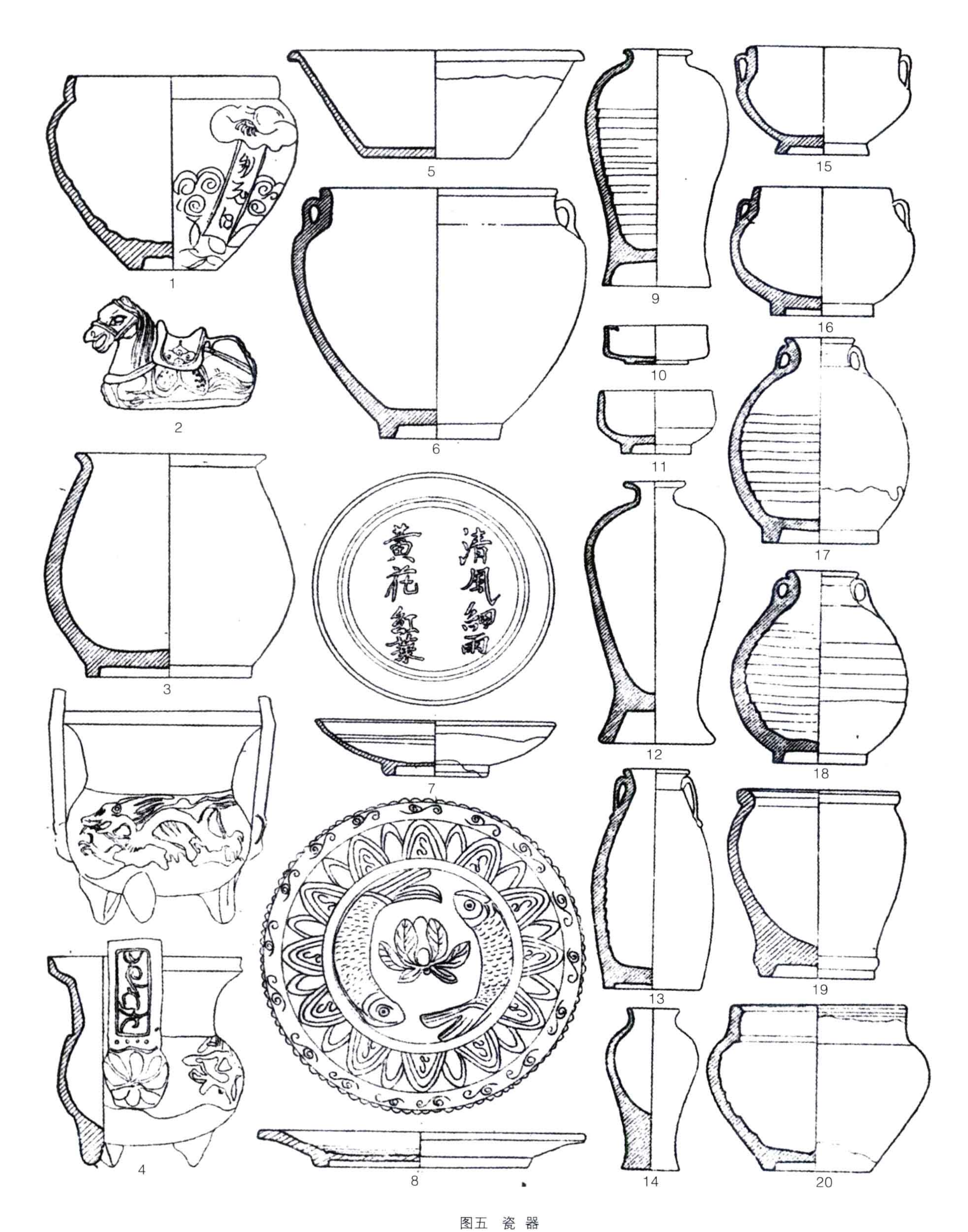
六号船（CKC6）亦已翻覆，仅存半截，位于探方东部偏北，船首方向176° 。船底板在地表以下1.20米~1.40米处，其下为一号船第五舱及三号船之第二舱。此船残朽严重，木船板已全朽，仅能见到板灰痕及朽铁钉，据此测知船长约3.00米、底宽1.70米。

三、出土遗物

木船上出土的遗物，有陶、瓷、铜、铁、木、石等器，以生活用具的瓷器为最多。各船出土器物数量如下表：

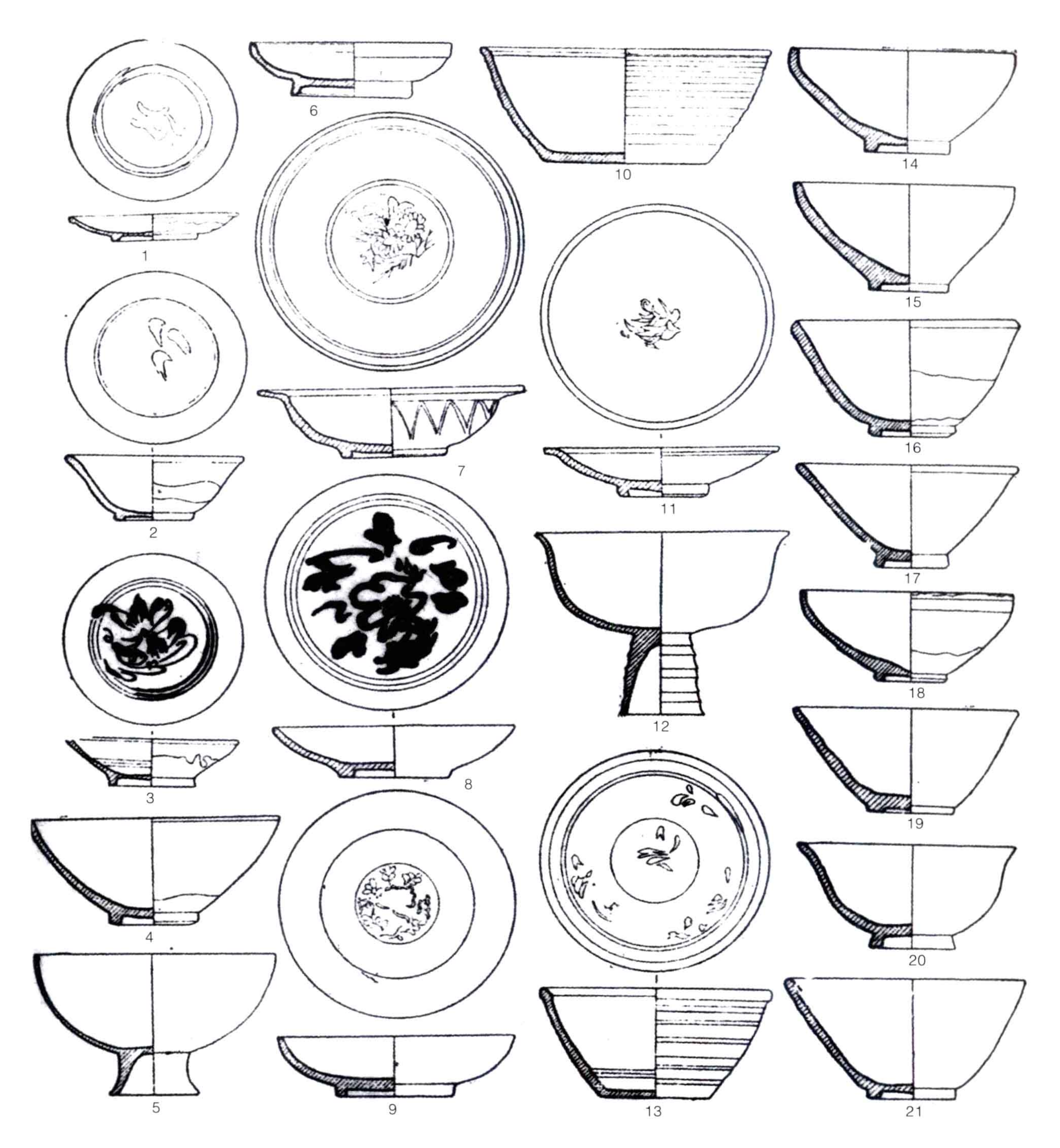
瓷器 共379件，多数出土于一号船。二号、四号船也有出土。从釉色上看，白釉为最多，次为黑釉、青蓝釉，再次为青釉。从窑口看，以磁州窑器为多，也有少量的景德镇器和龙泉窑器。从器形看，以碗、盘为多，次为罐、盆、瓶、盂之属。

磁州窑瓷器共363件，内有白釉鱼藻盆2件，一件（1：354）胎灰白而粗，敞口，卷沿，器内壁绘黑直线，盆心绘鱼及水藻。口径46厘米、高17.5厘米。（图五，5）白釉花卉罐1件（1：65），胎灰白色，白釉黑绘折枝花，直沿，折肩。口径13.5厘米、高12.1厘米。白釉文字罐1件（1：5），胎为灰白色，白釉，黑绘花卉，有“梨花白”款识。口径16厘米、高15厘米。（图五，1）白釉文字盘1件（1：15），胎灰白，白釉，敞口，圈足。器内有弧线三道，中心有“清风细雨，黄花红叶”八字。口径17.8厘米、高3.5厘米。（图五，7）白沿黑釉瓷罐1件（1：3），胎灰白厚重，器表施黑釉，口径及里均施白釉，圆唇鼓腹，圈足。口径11.6厘米、高14.4厘米。（图五，19）黑釉双耳罐2件，一件口微敛，高10.2厘米；一件直口，高8.6厘米。（图五，15、16）黑釉盂2件，一件直口，高5厘米；一件口微敞，高3.1厘米。（图五，10、11）黑沿白釉瓶1件，口微敞，高12.6厘米。黑釉双耳瓶1件，高17.3厘米。（图五，13）黑釉瓶1件，高20.7厘米。（图五，12）黑釉双耳壶2件，一件高6厘米，一件高16.8厘米。（图五，17、18）白沿黑釉罐2件，一件直口，高13厘米；一件卷沿，鼓腹，高17.7厘米。（图五，3、20）彩釉香炉3件，两件胎土黄色，施孔雀绿釉，盘口、腹部凸刻龙纹，高18厘米；（图五，4）一件敞口，高17.2厘米。彩釉双鱼纹盘1件，直径25.2厘米。（图五，8）灰酱釉双耳罐1件，高19.8厘米。（图五，6）白釉瓶1



图五　瓷 器

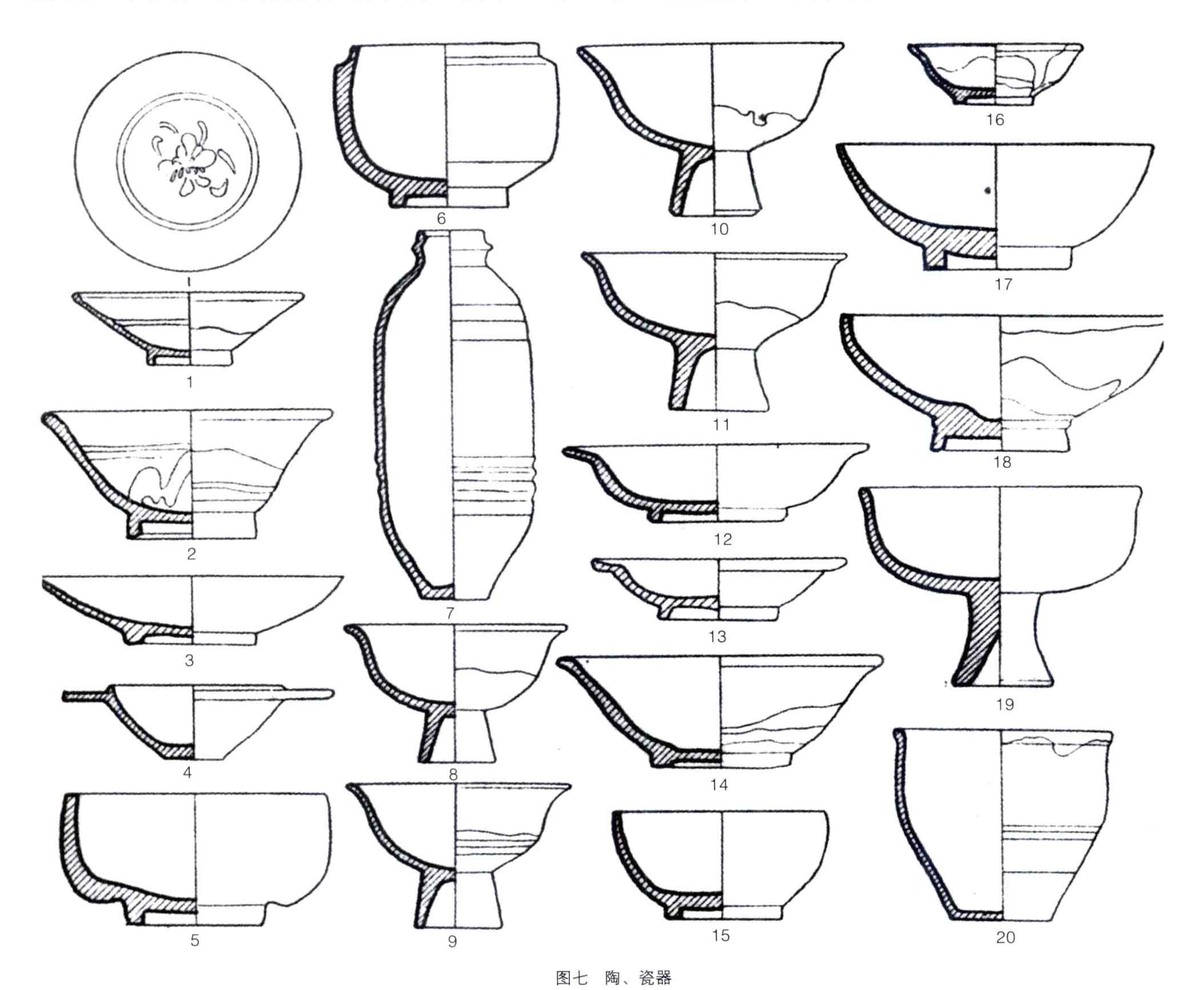
1.白釉花卉罐（1：5）　2.彩釉马形水盂（1：86）　3、20.白沿黑釉罐（1：360、1：361）　4.法翠香炉（正、侧面,1：1）　5.鱼藻盆（1：354）　6.灰酱釉双耳罐（2：36）　7.白釉盘（1：15）　8.彩釉双鱼纹盘（1：83）　9.白釉瓶（1：363）　10、11.黑釉盂（1：358、1：16）　12.黑釉瓶（2：54）　13.黑釉双耳瓶（1：357）　14.黑沿白釉瓶（1 ：121）　15、16.黑釉双耳罐（4：18、4：13）　17、18.黑釉双耳壶（1：7 、2：30）　19.白沿黑釉罐（1：3）　（3、4为2/5，5为1/10，余均为1/5）



图六　瓷器和陶盆

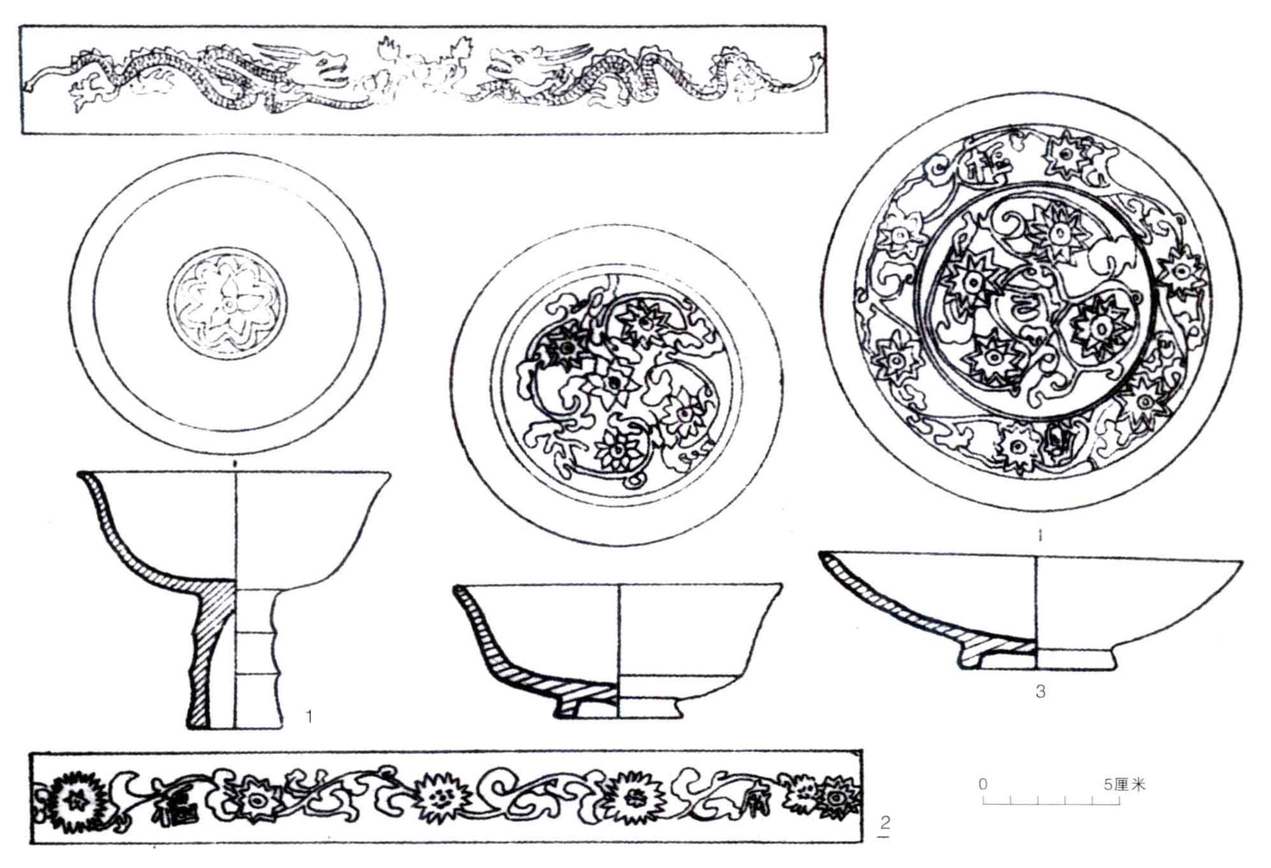
1.白釉小盘（1：373）　2.白釉小碗（1：170）　3.白釉铁锈花碟（2：4）　4.土黄釉碗（1：149）　5.乳白釉杯（1：116）　6.青蓝釉盘（1：67）　7、11.青釉瓷盘（1：205、1：177）　8.白釉铁锈花盘（1：195）　9.豆青釉盘（1：55）　10.陶盆（2：58）　12.乳白釉高足杯（1：115）　13.白釉盆（3：4）　14、15.青蓝釉仿钧碗（1：80、1：203）　16、17.白釉碗（1：144、1：87）　18~20.白沿黑釉碗（1：95 、1：199、1：151）　21.黑釉碗（2：63）　（5、12为2/5，10、13为1/10，余均为2/5）

件，口沿微外卷，高圈足，高18.8厘米。（图五，9）白釉盆2件，盆内壁及心有散叶纹，高8厘米。（图六，13）绿釉器盖1件，高3厘米。（图七，4）白釉碗42件，有的碗心有王字，高7.6厘米~8.3厘米。（图六，16、17）白釉小碗96件，有的碗内绘黑花，高5.7厘米。（图六，2；图七，1、2）灰釉碗12件，高5.4厘米。（图七，17）豆青釉盘5件，一件盘心有“清河”款识，口径17厘米。（图六，9）白釉高足杯4件，高6厘米~7.3厘米。（图七，8~11）灰釉碟5件，高2.6厘米。（图七，13）白釉盘15件，口径11.8厘米。（图六，1）白釉铁锈花盘2件，盘心饰花卉，口径17.5厘米。（图六，8）青蓝釉钧瓷盂1件，高5.7厘米。（图七，5）青蓝釉仿钧碗11件，高5.8厘米~7.6厘米。（图六，14、15；图七，18）白沿黑釉碗8件，高7.6厘米。（图六，18~20）黑釉碗1件，高9厘米。（图六，21）黑釉小盘19件，高3厘米。（图七，3）白釉小碟6件，碟心有铁锈花花卉，高3.5厘米。（图六，3）酱釉小碟6件，高2.2厘米。（图七，16）黑釉小碗3件，高



图七　陶、瓷器

1、2.白釉小碗（1：163、1：40）　3.黑釉小盘（2：14）　4.绿釉器盖（2：1）　5.青蓝釉钧瓷盂（1：204）　6.黑釉盖罐（失盖，1：203）　7.陶瓶（1：370）　8~11.白釉高足杯（1：73、2：25、2：34、4：4）　12.青釉瓷盘（1：120）　13.灰釉碟（2：17）　14、15.黑釉小碗（1：109、2：2）　16.酱釉小碟（1：165）　17.灰釉碗（2：61）　18.青蓝釉仿钧碗（1：35）　19.青釉高足杯（1：68）　20.酱釉缸（1：59）（7为3/20，20为3/50，余均为3/10；除7、20外均为瓷器）



图八 瓷器
1.景德镇青白釉龙纹杯（1：71）
2.景德镇青白釉枢府碗（1：135）
3.景德镇青白釉枢府瓷盘（1：11）

4.8厘米。（图七，14、15）土黄釉碗1件，高6.8厘米。（图六，4）黑釉盖罐1件（失盖），高7厘米。（图七，6）青釉高足杯1件，高8.4厘米。（图七，19）青釉瓷盘2件，高3.4厘米。（图七，12）

除磁州窑器外，还有其他窑口制品：

龙泉莲瓣盘2件，胎土红厚重，体施青釉，口沿较薄。盘心有印花及“天”字。盘外腹部饰莲瓣二十片，底足较薄平削。口径19.4厘米、高4.5厘米。（图六，7、11）

景德镇青白釉枢府瓷盘1件，胎细白较薄，施青白釉较白。釉质紧密，气泡极小。盘内饰宝相花，外层枝叶间有相对的“枢”、“府”二字。口径15.9厘米、高4厘米。（图八，3）景德镇青白釉碗7件，胎细白而薄，釉色青白。敞口折腹。碗心饰宝相花，内壁饰菊花纹。二件枝叶间有相对的“枢”“府”二字。口径11.4厘米、高4.7厘米。（图八，2）景德镇青白釉龙纹杯4件，胎细白而薄，体施青白釉，敞口薄唇，高圈足有四突起处。器内壁饰双龙抢珠纹，龙为疏发细颈，两眼平正，足有三爪状。杯心饰宝相花。口径11.3厘米、高9.2厘米。（图八，1）乳白釉瓷杯1件，胎白质细，施乳白釉，口微敛，圈足较高，口径8.2厘米、高4.7厘米。（图六，5）乳白釉高足杯1件，胎白质细，施乳白釉，口微敞，高圈足，有六道突起纹。口径8.8厘米、高6.2厘米。（图六，12）

陶器数量不多，仅有双耳瓶3件，直口，圆唇，颈肩部有双耳，直腹，下腹部内敛。口径5.3厘米、高31.5厘米。（图七，7）盆1件，敞口，卷沿，腹部有弦纹。口径40.5厘米、高17.5厘米。（图六，10）酱釉缸2件，瓦胎，釉呈酱色，直

口沿外翻，深腹，平底。一件（1：59）高40厘米。（图七，20）

石器 仅在一、二号木船上出土3件。有磨石2件，一件（2：27）为长方形，长15.2厘米、宽4.1厘米、厚1.4厘米；一件（1：276）残长8.5厘米。石砚1件（1：82），一端有双池，长13厘米、宽10.4厘米、厚1.3厘米。（图九，1）

铁器 82件。其中农业生产工具有铁锄4件，略与现代锄相似，唯锄钩较大、锄板较宽而已，锄钩长74厘米、锄板刃部宽19厘米。（图一〇，38）铁臿2件，一件长（4：9）35厘米、刃宽6厘米；一件（2：37）长24.5厘米、刃宽6厘米。（图一〇，18、29）铁镢1件（4：16），长2厘米、刃宽10厘米。（图一〇，8）芟刀1件（5：1），长37厘米、刃宽23厘米。（图一〇，17）镰刀4件，一件（4：21）长19厘米、刃宽16厘米。（图一〇，23）叉1件（2：23），长22厘米。（图一〇，30）

手工业工具有斧1件（2：53），长14厘米、刃宽6.5厘米。（图一〇，3）木钻2件，一件（3：7）方形铁钻头，柏木把上有引绳孔三，木把尾端有榫能旋转，形式颇与现代乡村木工使用的钻相似，长68厘米。（图一〇，37）铁篙尖2件，圆锥体中空，一件（3：13）长11.6厘米。（图一〇，28）送钉器1件（4：23），长16.6厘米。（图一〇，35）凿2件，一件（1：102）长7.6厘米、刃宽1.1厘米。（图一〇，26）铁墨斗1件（1：9），由一有流的圆桶体带一方箱组成，长11.2厘米、高4.6厘米。（图一〇，13）鏕锅2件，敞口，平底，有把，长22厘米、高7.8厘米。（图一〇，7）

生活用具有权4件，一件（3：3）有“木”字铭文，重700克。（图一〇，2）削刀2件，一件（3：8）薄窄刀刃，檀木把，式样精美，长32.6厘米、刃宽19.8厘米（图一〇，39）。菜刀3件，有头，弧背，前窄后宽，一件（2：52）长44厘米（图一〇，6、11）。铁锁3件，长12厘米（图一〇，12、16）。剪3件，一件长19厘米，一件长15.8厘米（图一〇，27、31）。灯盏2件，口径12.4厘米、高3.6厘米（图一〇，34）。灯架1件（2：43）高13厘米（图一〇，19）。炉箅2件，方形，长、宽各为16厘米（图一〇，5）。挂钩1件（图一〇，25）。镶嵌器1件（图一〇，32）。铁闩3件（图一〇，36）。方长钉1件（图一〇，15）。方钉2件。泡钉2件。铁橹环1件（图一〇，9）。钩1件（图一〇，14）。环扣3件（图一〇，24）。门铺1件（图一〇，22）。铁箍1件。小器箍2件（图一〇，33）。网坠1件（图一〇，1）。锅3件（图一〇，4）。不知名器1件（图一〇，21）。剑1件（图一〇，10）。圈钉1件。

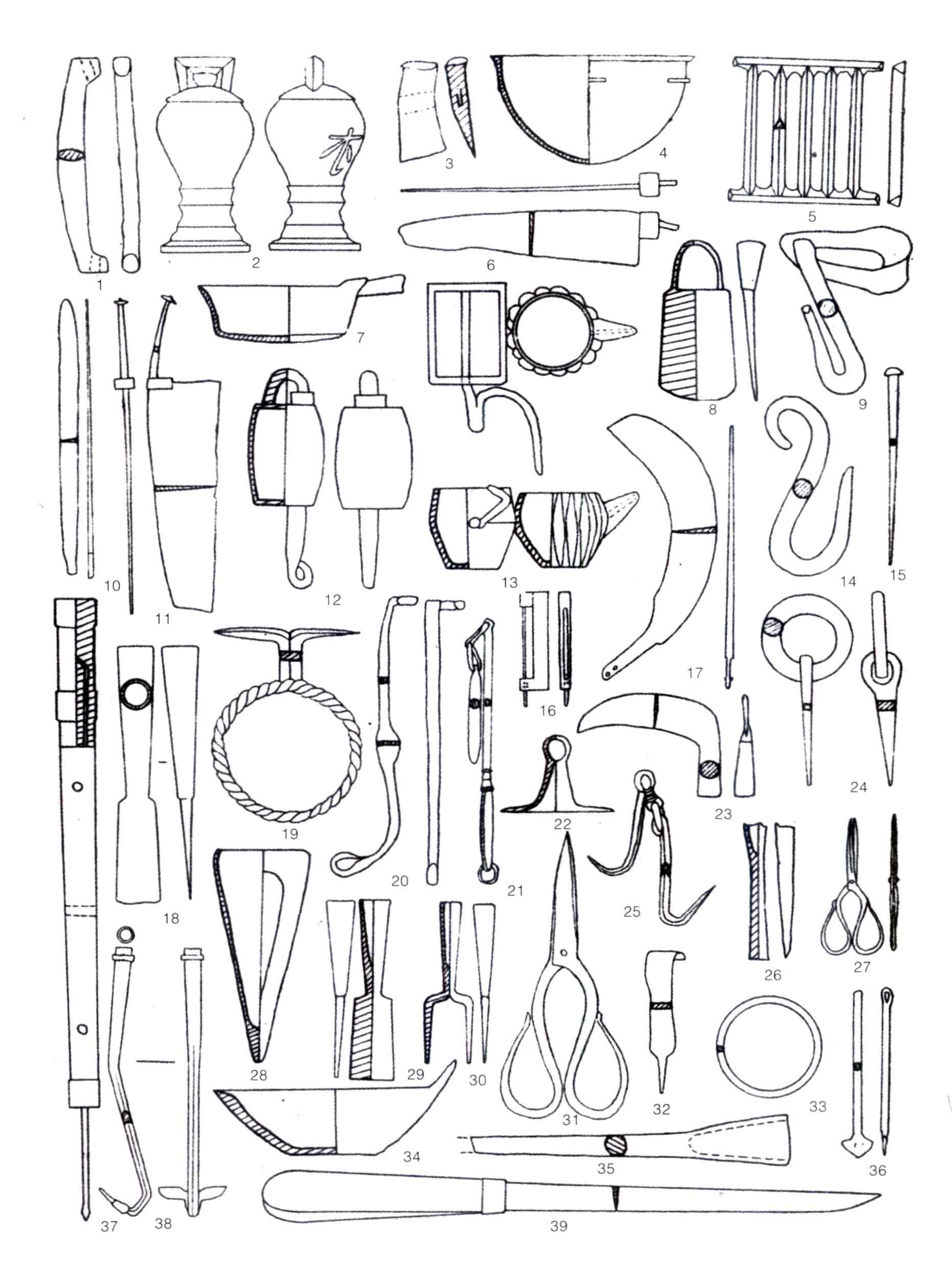
木器 三号船出土木器4件，均残，有桌面、木槌、木碗和木梳各1件。

铜器 8件。有镜4件，一件（1：6）葵瓣式素铜镜，鼻钮，直径16.5厘米。镜背铸有“湖洲石……铜照子”长方形双戳记。一件（1：6）为四狐（？）纹，直径14.5厘米（图一一，1）。一件（1：118）为禽兽纹，直径9.8厘米（图一一，3）。一件（1：113）为带把镜，把已残，直径7.5厘米（图一一，2）。

铜权1件（1：61），铭款磨损难辨，重860克（图九，4）。编席器1件（2：66），长12.4厘米（图九，3）。网坠1件（4：14），长11.5厘米（图九，2）。

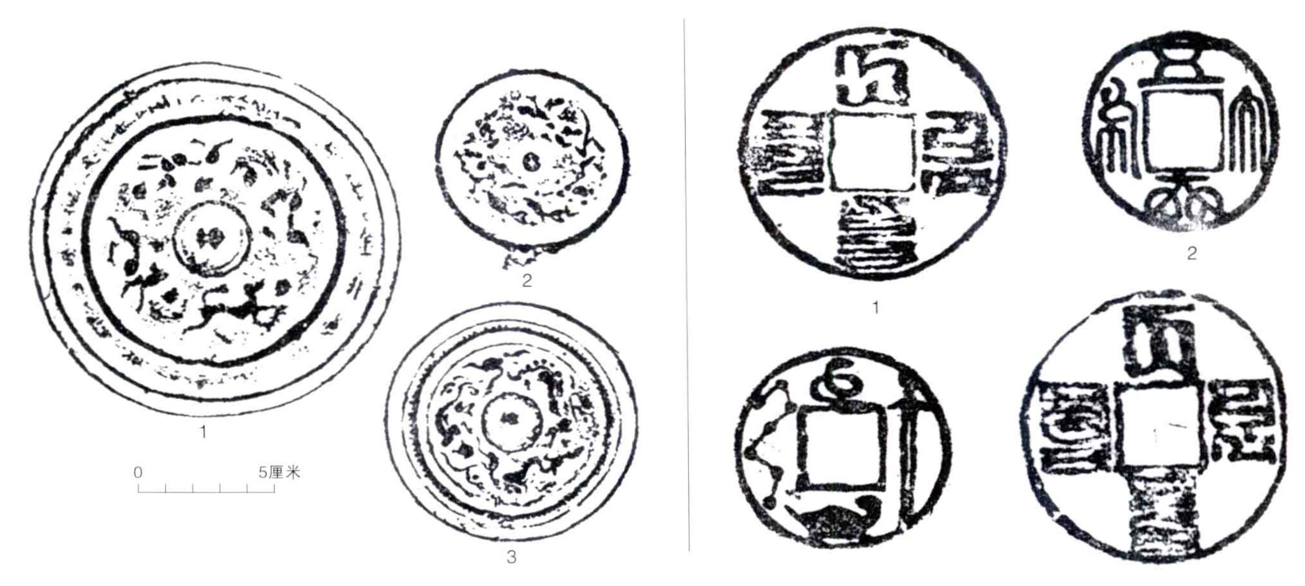
铜钱 共出土69枚。

有“五行大布”压胜钱1枚（图一二，2、3）。唐代“开元通宝”钱3枚。北宋“至道元宝”1枚、“祥符元宝”2枚、“天禧通宝”1枚、“天圣元宝”1



图一〇 铁 器

1.网坠（4：15） 2.杈（3：3） 3.斧（2：53） 4.锅（2：55） 5.炉箅（2：28） 6、11.菜刀（4：20、2：52） 7.鏊锅（1：62） 8.镬（4：16） 9.橹环（2：21） 10.剑（2：29） 12、16.锁（1：98、2：41） 13.墨斗（1：97） 14.钩（3：10） 15.方长钉（3：11） 17.芟刀（5：1） 18、29.臿（4：9、2：37） 19.灯盏架（2：43） 20.钥匙（1：122） 21.不知名器（1：372） 22.门铺（2：56） 23.镰（4：21） 24.环扣（4：19） 25.挂钩（1：101） 26.凿（1：102） 27、31.剪刀（3：9、3：5） 28.篙尖（3：13） 30.叉（2：23） 32.银嵌器（4：3） 33.器箍（2：70） 34.灯盏（2：31） 35.送钉器（4：23） 36.闩（2：51） 37.木钻（3：7） 38.锄（4：5） 39.削刀（3：8）（33为3/5，1、2、9、12、13、14、19、20、24、28、31、34、35、39为3/10，5、7、37为3/20，4、38为3/10，余均为3/25）



图一一 铜镜拓本
图一二 铜钱拓本（4/5）

枚、“庆历元宝”1枚、“嘉祐元宝”1枚、“治平元宝”2枚、“熙宁重宝”7枚、“元丰通宝”6枚、“元祐通宝”3枚、“绍圣元宝”1枚、“圣宋元宝”4枚、“崇宁重宝”6枚、“政和通宝”6枚、“宣和通宝”等钱3枚，共45枚。南宋“建炎通宝”3枚、“绍兴元宝”2枚、“淳熙元宝”1枚、“绍熙元宝”2枚、“庆元通宝”1枚、“嘉泰通宝”1枚、“嘉定通宝”1枚、“嘉熙通宝”1枚、“淳祐元宝”1枚、“咸淳元宝”5枚等钱18枚。元代八思巴文“大元通宝”钱2枚。（图一二，1、4）

四、结 语

木船六只，除了翻覆的三只外，其余木船上都有遗物出土，翻覆的木船处出土器物不多，可能因原已倾覆水中的缘故。从四号船上的铭文，可知其为漕运粮船。

这些木船都已倾侧或翻覆，有的船上还有人骨架，在一号船头有50多岁的男性人骨架，二号船尾下有肢骨，一号和三号船之间有30多岁的男性人骨架，二号船首附近有25岁左右的男性头颅骨。这些骨架上均未发现武器砍的伤痕。因此，很可能这些木船是在抛锚泊船之际，骤遇大风等突然变故因而沉没的。

从出土瓷器大部分为元代瓷器、出土的铜钱有八思巴文的元武宗“大元通宝”钱2枚等情况看，这些船应为元代的遗物。同时四号船尾有“彰德分省粮船”的铭文，据《元史》卷九十二《百官志》：“中书分省。至正十一年，置中书分省于济宁，以松寿为参知政事。十二年二月，中书右丞玉枢虎儿吐华、左丞韩大雅开分省于彰德。”是彰德分省之名起自至正十二年二月。可知“彰德分省粮船”当在至正十二年以后建置。故这些木船倾覆时期的上限不会超过元至正十二年。

从木船的位置来看，木船发现在彰滏汇流处附近。据《读史方舆纪要》彰德府“漳水”条有“明洪武十五年，漳水决溢，为民患。永乐九年，复决于张固村，北合于滏阳河。寻修塞之”。同书“滏水”条又说：“永乐中，漳河自张固村决入滏水，暴流汹涌，境内田庐，悉被其患。成化中，漳水复挟而东南出，

滏水之旧流几绝。”均记载了明代漳滏合流为患情况。又《磁州志》有“滏阳河……往时漳滏合流在州东北5里开河村。漳得滏助，每于涨溢时，大为民害。明成化十一年，州判张埕塞其交汇之口，琉（疏）滏北流而漳渐疏徙，二水遂分。即开河以东地虽低洼亦久无衡决之患矣”。城南逶迤东北流向。至于唐、宋时代的漳河情况，史籍上尚未查到。

由于漳、滏在南开河汇流，所以这些木船沉没在开河村东漳、滏汇流处附近。至于这些木船，是从漳河而来？还是从滏阳河而来？我们审视了河沙，滏阳河的河沙粗而杂，漳河的河沙细而纯。而木船遗址周围的河沙是细而纯。再从河床来看，漳河河床宽阔，高宽处约有四五里。而滏阳河河床狭窄，在开河村西南弯曲很急，以一号木船和五号木船来看，全长16米以上，是难于辗转航行其中的。同时从出土瓷器来看，如大批白釉碗、盘、碟，无论在胎质上、釉色上及“王”字、铁锈花等，都与观台、冶子和艾口覆窑址的瓷片相似。基于以上三点，一号木船可能是从观台方面沿漳河顺流航行而来的。

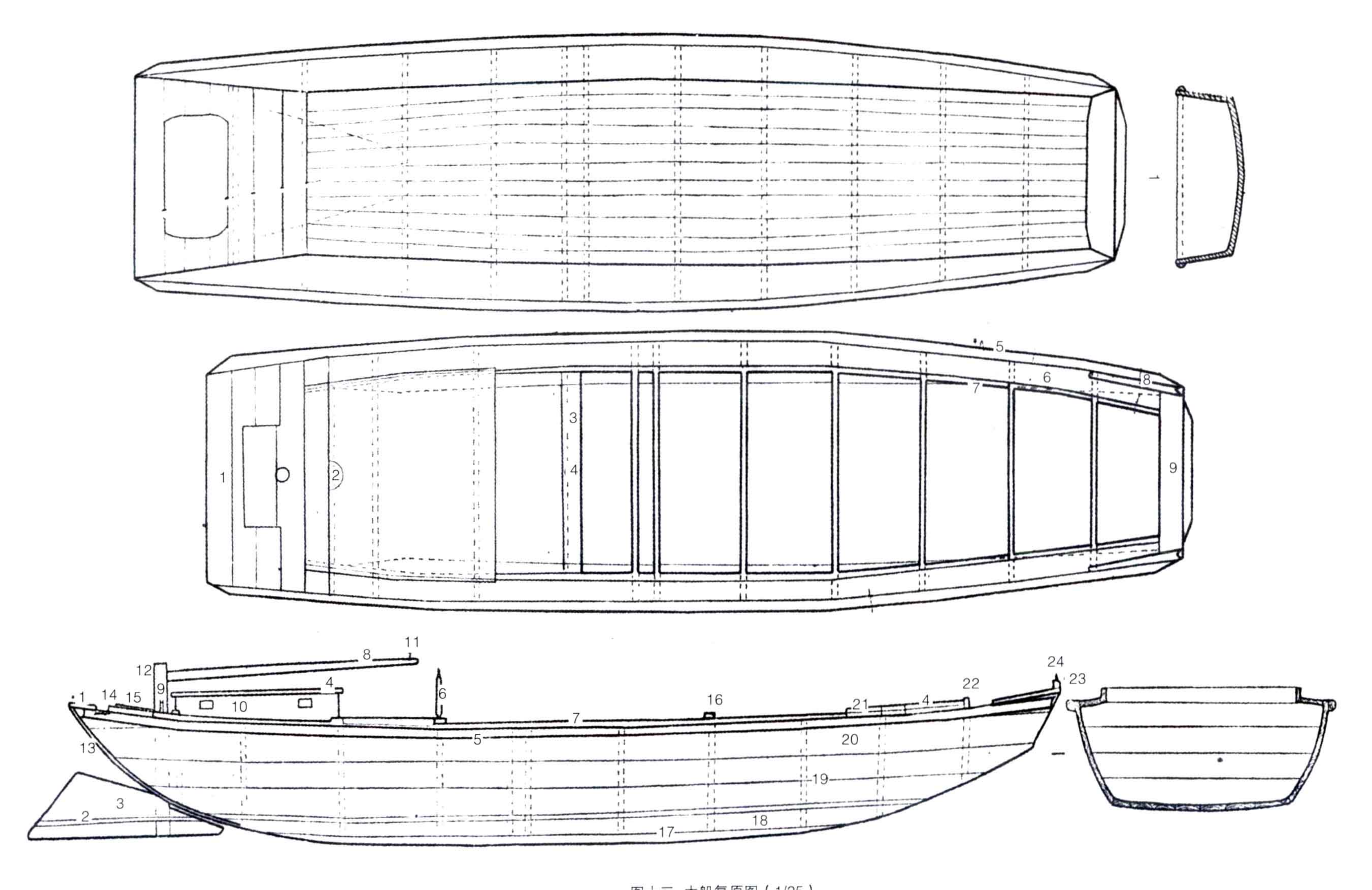
这些木船的构造，都是由杆一、大腊一、占板二、水占板一、边底板一和底板十一块组成。（图一三）元代木船之结构与近代木船之结构的区别点有：1.元船船板的接合是齐头错缝平接法，近代船是用斜角接合法。2.梁与舷板接合处，元船仅施大铁钉钉住之，而近代船则用直角形的钜来拉接。3.梁板的接合，元船是用子母口接合法，近代船则用平接法。

出土的瓷器，磁州窑制品的器形有碗、盘、碟、盆、罐、盂等，品种繁多。釉色有白釉、黑釉、绿釉和青蓝色的钧釉，是为研究磁州窑制品的可贵的资料。

木船上还出土了大量铁器，农业生产工具，有锄、臿 、镬、镰、芟刀等，手工业工具有斧、凿、钻等，生活用具有灯、锁、锅、刀、剪等。都是研究元代农业、手工业和钢铁工业发展的珍贵资料。

执笔者：朱全升

（原载《考古》1978年第6期。内容有改动）



图十三 木船复原图（1/25）
平面 1.后甫头 2.上盘 3.风柱挽梁 4.风柱眼 5.船卡 6.杆 7.船口 8.卡脑 9.前甫头
侧面 1.后甫头 2.舵枷 3.舵扇 4.梭布 5.船卡 6.风柱 7.船口 8.舵牙 9.吊舵板 10.楼墙 11.舵牙猴 12.舵头 13.后风艄 14.卡盘 15.档水条 16.挽梁 17.边底 18.水占 19.占板 20.大腊 21.将军柱挽架 22.影水梁 23.替死木 24.羊角

中国民间瓷器的历史典范——磁州窑泛论

叶喆民

宋、金时期磁州窑及其类型

磁州窑位于河北省邯郸市观台镇与彭城镇、临水镇附近以及冶子村、东西艾口村一带。由于过去认为是杂器窑，所以不似定窑、汝窑那样常见于多数文献中。据目前所知，最早只在明初曹昭《新增格古要论》卷七中对磁州窑器的品类、特点有如下记载："古磁器，出河南彰德府磁州，[1]好者与定器相似，但无'泪痕'，只有划花、绣花。素者价高于定器，新者不足论也。"

此外，还曾见于晚明万历时期的谢肇淛的《五杂组》，他对"磁器"一词作了如下的解释："今俗语窑器谓之'磁器'者，盖河南磁州窑最多，故相沿名之。如银称'朱提'、墨称'隃糜'之类也。"[2]

这两段翔实的记载对于磁州窑的历史研究十分重要。另在清人蓝浦的《景德镇陶录》内也有类似的记载，结合今日窑址出土的实物看来，果然并非无稽之谈。

虽然磁州窑在过去很少见于文献，并不似五大名窑那样受人重视，但因其独树一帜、质朴豪迈的艺术风格与大量实用、美观的日用器皿，早自宋代即已享誉民间、影响深远。最近，北京大学考古学系及河北省文物研究所等单位还正式对邯郸观台窑址进行了正式发掘，获得了大量瓷片及窑具、残器，并揭示了窑炉和制瓷作坊乃至烧窑工艺的概貌，为磁州窑的研究提供了宝贵的资料。

关于磁州窑的历史，根据目前观台窑址发掘结果与传世文物看来，似乎最上不过是北宋年间，下限可到明、清乃至今天（包括彭城窑）。然而毕竟是不可以点代面，何况窑区各窑之间的迟早兴衰互有不同，有的仍旧沉埋在地下。例如据当地人们反映说，新市区（临水窑址）曾出土瓷片甚多，并有唐代之物。著者20年前也曾在响堂山文化馆见到隋代青瓷碗及唐代印贴花青瓷炉，并拍摄照片留参。其隋代青瓷特点是在口缘部分多施加化妆土（约占50%以上），釉色青中闪黄，胎质较之贾壁窑青瓷坚致且白。而贾壁窑与安阳窑青瓷则不加化妆土。磁县文化馆有北齐高润墓所出的两件口部施加化妆土的青瓷碗，造型釉质与前者十分相似，当是同窑制品。联系上述事例，因此坚信唐代决不会成为一段空白时期。只以临水窑址多已埋在市区下面，随同考古发掘工作继续开展，必然有其真相大白之日。

在世界陶瓷发展史上，它也作出过不同于一般的卓越贡献。例如朝鲜、日本、越南、泰国陶瓷中多有汲取磁州窑技法之例。磁州窑之所以能成为当时北

【1】磁州，辖境相当今河北邯郸、磁县、武安等市县地，过去曾属河南彰德府管辖，后来划归河北，现属于河北邯郸市。

【2】朱提：山名，在今云南昭通市境内。《汉书·地理志上》"朱提，山出银。"后称银为"朱提"，本此。应读作：shú shí。隃糜——古县名，治今陕西千阳东，其地产墨，后世因以为墨的代称。





图五八　宋磁州窑　白地剔绘黑花钵
图五九　宋磁州窑　白地剔绘划黑花莲荷纹梅瓶

方民间窑的典范，主要在于浓厚的民间生活气息，其产品多为碗、盘、盆、壶、罐、钵（图五八）、瓶（图五九）、灯、枕等日用之物。上面常以人们喜闻乐见的诗词书画做装饰，笔调简练、生动活泼，而且惯用绘、划、剔、刻、印等不同手法，线条流畅、奔放不羁，充分表现了民间艺术所共有的质朴风格。在这方面似乎较之定、钧、官、汝等窑，特别是供御制品尤胜一筹，可以说格调清新、平易近人。所见枕上绘画有花卉、芦雁、鸲鹆（八哥）（图六〇）、鹭鸶、仙鹤、龙、虎、熊戏、马戏以及双婴蹴鞠、柳岸观鱼、河边垂钓、莲池赶鸭等多种多样。有些瓶、盘、碗、罐、壶等器物上面则以大量题字做装饰，不仅明确标示其用途，也表现了当时人们的心理活动，同时为后世研究古代书法和绘画艺术留下了非常宝贵的资料。

龙的纹饰出现在陶瓷器上面，首见于彩陶，以后各代时有所见，然而大多比较简单、平凡而缺乏威严气象。五代越窑瓶上面虽已较过去显得华丽，但所画龙形仍然不如磁州窑龙纹画得威武有力。特别是龙背出脊、脊尖怒张与四爪攫拿的姿势更显得栩栩如生、动人心魄，把龙纹的画法推向一个更高阶段。

故宫博物院所藏马戏纹枕，上面画的人物倒立马背、奔驰前进，生动之极。另一件流落国外的熊戏纹枕，熊的神态逼真，笨拙可爱（图六一）。这些都体现出画师们深入生活，用高度凝练的笔法刻画成图，把人们引进对民间游戏的回忆。这些不仅是我们研究当时社会的绝好材料，而且为后世风俗画可入陶瓷装饰





图六〇　宋磁州窑　白地绘划黑花鸲鹆纹枕
图六一　宋磁州窑　白地绘划黑花熊戏纹枕

题材提供了很好的范例。

河北保定出土的一件宋儿童钓鱼纹枕，画意清新，笔调简练。画面用几笔线条勾画出一个悠闲自得的儿童独钓河边的神态。那随风飘动的垂线与跃跃欲活的逐食游鱼，加之酌以几笔的草地和对岸，使整个画面看起来非常幽静自然。像这样高度概括的艺术表现手法，也同样体现在其他类似的画面上。如前面所举池塘赶鸭、双婴蹴鞠等作品，都是反映当时婴戏的绝妙题材。值得我们学习和重视。

磁州窑在用文字和绘画做主题纹饰这一点上是非常突出的，也是它之所以成为宋代民间窑代表的重要条件。当时有名的定窑印刻花白瓷、耀州窑刻划花青瓷，以及汝窑、钧窑等以天青为基调的和红斑釉陶瓷器，虽也各自有其独特的风格，但由于它们先后都为宫廷烧造专用瓷器，在纹饰、造型上难免受到许多限制，工匠们的聪明才智得不到充分发挥。尤其像后面所举磁州窑的那些诗词、图画，更不可能任意用来作为宫廷用瓷的装饰。

在文字装饰上，一般常见者多反映悲观迷信或明哲保身的处世态度，如"忍"、"清净道生"、"高枕无忧"、"招财利市"、"皇帝万岁"、"众中无语，无事早归"、"有客问浮世，无言指落花"，也有至许多吟风弄月的诗词语句，如"清风细雨，黄花红叶"、"金堂玉马三学士，清风明月两宋人"、"云色暗天涯，红（江）城景最佳。黄昏人欲静，帘外雪飞花。"、"暑退渐秋凉，蛩[1]声竟夜长。金风吹败叶，满路菊生香"，更有抄录唐诗或长篇之作，不胜枚举。其中尚有罕见的富有教育意义的格言成语，如传世的"己所不欲，勿施于人"白地黑花纹枕和最近发现的"见贤思齐"枕残片[2]等，尤为难得。著者曾五次考察磁州窑，所见当地出土的诗文枕甚多，而对响堂山文化馆藏品中最富有一般平民思想感情的一件临水县出土的金磁州窑白地绘黑花题诗枕印象殊深，上面写道：

常忆离家日，双亲拂背言。
遇桥须下马，有路莫行舡。
未晚先寻宿，鸡鸣再看天。
古来冤枉者，尽在路途边。

这首诗生动地刻画出游子背井离乡思念双亲的愁苦心情，同时也如实反映了当时行路之难与社会的不安景象。

另有两件彭城出土的金磁州窑题词长方形枕，上面均写道：

左难右难，枉把功名干。烟波名利不如闲，到大来无忧患。积玉堆金无边无岸，限来时悔后（后悔）晚。病患过关，谁救得贪心汉？〔朝天子〕

两枕一小一大，边款题名"漳滨逸人制"，可能是当地漳河岸边居住的落魄文人所作或定烧之物。在彭城所出题词枕中，还有一件与此两枕内容相似：

韩信功劳十（实）大，朱客（诸葛）亮位至三台，百年都向土中埋。邵平苽，盈亩种；渊明菊，夹篱开。闻安乐，归去来。〔红绣鞋〕

这阕词似亦出自文人墨客之手，然而别字连篇，想是匠人所书或传抄之误。它与前面二枕同样反映出当时人们消极悲观、厌世逃世的思想，都是研究宋、金战争时期社会生活与人民情绪乃至弥补民间文学之不足的宝贵资料。

磁县文化馆藏有一件金磁州窑题词八棱长方形枕，内容与前三者大相径庭，上写：

【1】蛩（音qíong）：蟋蟀得别名。
【2】照片参见叶喆民《磁州窑新得》，《中国陶瓷》，1987年第4期。

为向东波（坡）传语，人在玉堂深处。别后（有）谁来？雪压小桥无路。归去，归去，江（上）一犁春雨。〔如梦令〕

读来令人陶醉，俨然一阕绝妙好词，更不似一般磁州窑俚俗之作。

尤其别致的是一件印有"张家造"戳记（竖式双栏，上莲叶下莲花）的金磁州窑题词长方形枕，上面用篆书、楷书混合书写〔人月圆〕词一阕：

南朝千古伤心事，犹唱后庭花。

旧时王谢，堂前燕子，飞向谁家。

恍然如（一）梦，仙肌胜雪，云（宫）髻堆鸦。

江州司马，清（青）衫泪湿，同是天涯。

此枕词意缠绵悱恻，充满沦落天涯、思念故国的悲伤之情。据考证，此〔人月圆〕词为宋人吴激[1]出使金朝被羁留后，在燕山张总侍御家宴会上见到侍儿（原为宋朝宣和殿中小宫姬）歌唱，声调抑郁可怜而彼此处境相同的有感之作。流行于一时，被磁州窑匠师们抄录在瓷枕上留传后世。[2]

此外，还有一些明确标写器物用途或用主的作品。例如"梨花白"、"神芎丸"、"酒"、"清沽美酒"、"醉乡酒海"、"状元楼"以及传世品与文献中的"仁和馆"、"太平馆"、"玉溪馆"等壶类，均为后世研究工作提供了确切的明证。其中见于文献者如明人陈继儒《妮古录》曾记载说："余秀州买得白锭（定）瓶，口有四纽，斜烧成仁和馆三字，字如米氏父子所书。（图六二）"

而今市上所见多为赝品，一知半解者往往误入彀中。[3]

磁州窑除上述大量的书法绘画和诗词为主题装饰的器物外，还有白地绘黑花或赭色花、白地剔划花（图六三）、珍珠纹地划花、白釉绿彩、白釉褐斑、黑釉酱斑（俗称铁锈花）、绿釉黑花、翠青釉黑花、宋三彩、宋红彩、金加彩、黑釉凸白线（俗称出筋）、黑釉白花以及最近发现的十分罕见的白地划花加褐彩（图

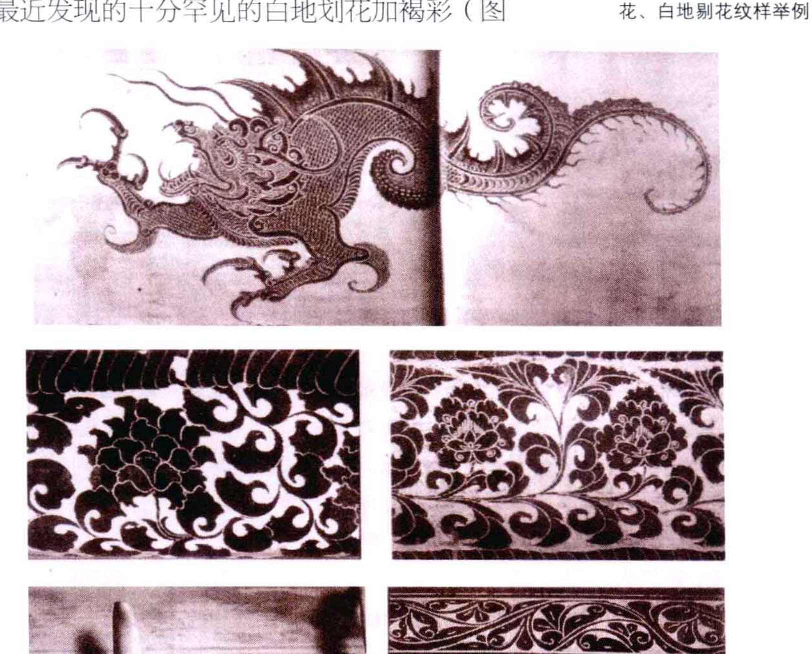
【1】吴激，字彦高，号东山。米芾之婿。工诗能文，字画俊逸，得米芾笔意。尤精"乐府"，造语清婉。奉宋命使金被留，任翰林待制。皇统二年出知深州，到官三日卒。有《东山集》。

【2】张子英：《磁州窑烧造的文字枕》，《文物春秋》，1993年第4期。

【3】参见2001年4月1日《中国文物报·收藏鉴赏周刊》宋磁州窑"仁和馆"铭双耳瓶照片。



图六二　宋磁州窑　"仁和馆"铭四系壶



图六三　宋、金磁州窑型白地剔绘黑花、白地剔花纹样举例

图六四 宋磁州窑白地绘划黑花与白地划花加褐彩瓷片




六四）等装饰技法，可称丰富多彩，不愧为民间窑的代表。最近出土的一件完整的金代白地绘赭色花纹荷叶口瓶[1]是过去传世品中比较罕见的稀有之物。特别是最近发掘观台窑址，宋晚期地层内所出土的油滴、兔毫釉碗及玳瑁釉碗别具一格，更说明其品类繁多、贯通南北而博采众长。联系定窑窑址也出土有油滴釉的事例，均为今后鉴别建阳窑器物提出了新的研究课题。

此外，在传世文物中还有一些似是而非的类似磁州窑制品，不断出现在中外图录内而混淆视听，需要辨别其本来的历史面目。如三十多年前《文物》上发表的一件在日本的磁州窑题词枕，[2]上面刻写一段文字十分别致：

时难年荒事（世）业空，弟兄羁旅各西东。田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。时余游颍川，闻金兵南窜，观路两旁，骨肉满地，可叹可叹。为路途堵塞，不便前往，仍返原郡。又闻一片喧哗，自觉心慌，思之伤心悲叹。“在家千日好，出门一时难。”只有作诗，少觉心安。余困居寒城半载，同友修耽（枕）二十有余。时在绍兴三年清和望日也。

另外一件流散在美国的白地划花腰圆形枕上面也刻有类似的一段文字，录之如下：

时难年荒世业空，弟兄羁旅各西东。田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。余游于颍水，闻金兵南退，观路两旁，骨肉满地，不觉泪下。为路途堵塞，未便前往，仍返原郡，作诗一首。时在绍兴纪元春二月朔日也。黄山樵子并题。

此二枕虽不同时间，但作者所称“作诗”实际上是抄写前人之作。由于枕形不同，只见照片未见实物，尚难确定其真伪。仅凭文字看来，以前枕而论，文中前八句抄自白居易诗，后面“在家”、“出门”两句乃是民间谚语，借以抒发战乱中目睹惨状与旅途思乡之情。南宋绍兴三年正值金朝天会十一年（1133），而颍川最早的治所在阳翟，即今日的河南禹州。其辖境相当今河南登封市、宝丰以东，新密市以南，尉氏、郾城以西，叶县、舞阳以北一带地方。唐时又改长社，即今许昌市。[3]当时此枕作者的苦闷心情在字里行间表露无遗，同时也可从文中看出瓷枕的产地并非位于邯郸、磁县一带的磁州窑。按上述禹州、登封、宝丰、新密市一带地方窑址甚多，唐宋以来就以盛产瓷器闻名于世，而且均有类似磁州窑之作。因此确切说来，应是属于磁州窑类型的作品，而绝非磁州窑本身的产物。

另一件现藏于英国大英博物馆的磁州窑熙宁四年“家国永安”铭长方形枕，

【1】参见北京大学考古学系，河北省文物研究所，邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，彩版一〇（X'），北京，文物出版社，1997。

【2】见《文物》1963年第12期封三。

【3】参见《辞海》中“颍川条”，上海辞书出版社1999年版。





图六五 宋鲁山窑“家国永安”铭珍珠地划花纹枕

图六六 金临汝窑白地绘黑花诗文枕

（图六五）多年来为人被作磁州窑产品而出现在国内外图录内。[1] 由于它的纪年较早（1071），仅次于真正磁州窑“张家造”的“明道元年”（1032）铭虎纹枕，因此和另一件“至和三年”（1056）铭如意形枕一向作为断代决疑的物证而闻名于世。对于此枕，著者曾乘两次赴英讲学之便，亲去大英博物馆观摩实物，见右边所刻“元本冶底赵家枕永记”一行书法与在鲁山窑址所得的一件珍珠地划花梅瓶残片上刻的“元本赵家”四字，好似出自一人之手，尤其是双钩魏碑字体也如出一辙。[2]

目前在宋、金时期磁州窑产品中，所见仅有“张家造”、“张家枕”、“滏源王家造”、“王氏寿朋”、“申家造”（元代）等铭记，从未见有“赵家”作品。而在河南鲁山县梁洼北街的窑神庙清代碑文内却有“赵家村”的记载，联系窑址出土残片可知，“赵家枕”乃是当地著名产品。按鲁山自唐代以来一向属于汝州管辖，实质说来似应归入汝窑体系，只是因其品种繁多，而且并非汝窑天青釉的青瓷主流产物。如果从装饰技法上说来，暂放在磁州窑类型内尚无不可，但若误为磁州窑本身产物，则未免有张冠李戴之嫌，必要时或应加以注明比较适宜。与这一事例相似的磁州窑类型制品，还有一件以汝窑产地闻名的河南临汝出土的金白地绘黑花题诗八棱长方枕（现藏于汝州市汝瓷博物馆），（图六六）诗文是：

秦筑长城北截牢，藩戎不敢过临洮。

焉知万里连云色，不及尧阶三尺高。

此诗本是晚唐诗人汪遵所作，其中“北截牢”原文为“比铁牢”、“焉知”原文为“虽然”、“连云色”原文为“连云际”、“不及”原文为“争及”。类似此种笔误的磁州窑作品也不乏其例，无足为奇。而此枕在边饰花纹上与磁州窑颇有区别，尤其是所书诗文题材，一变磁州窑制品中常见的凡事忍让，或看破红尘，或吟风弄月、不谈国事的消极遁世的文风，而代之以借古喻今、讽刺时政的诗意，连同其边饰线描花纹的画法，均具有鲜明的地方特色，确切地说，应属于临汝窑的产品。

上面所举三件磁州窑类型之物，对于我们全面识别磁州窑本身产品和全面研究此类历史文物，具有一定的参考作用。

其他地方窑的类似制品也不在少数，如上述那件宋磁州窑“仁和馆”铭四系壶，也曾被古人误作定窑之例，有待于今后作深入的考察和探讨。

【1】美国印第安纳波利斯艺术博物馆：《磁州窑系展览图录》（Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Northern China: Tz'u－chou Type Wares,960－1600A.D, Yutaka Mino,Indianapolis Museum of Art, 1981）。

【2】叶喆民：《古物探研二则》，《故宫博物院院刊》，1996年第2期；叶喆民：《两件宋代著名瓷枕的欣赏与辨误》，《美术观察》，1999年第6期。

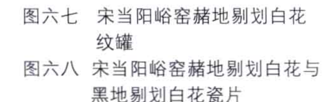
【1】叶喆民：《论当阳峪窑与磁州窑系》，《中国陶瓷》，1982年第1、2期。

【2】当年司瓦洛和卡尔贝克所得瓷片，现在分别收藏在英国大英博物馆及剑桥大学博物馆内，著者于1991年、1998年两度访英曾观摩和拍照。

【3】叶喆民：《中国陶瓷史纲要》，130页，北京，轻工业出版社，1989。

磁州窑及其类型的其他各窑产品之所以难于分辨，不仅是由于技法上的外观特征相近似，更主要的是在胎质、釉质方面也存在着非常一致的特征。因为从地质条件看来，这一体系的窑址多处在石炭二叠纪的古地层一带地方。此种地层上面有硅石砂形成的砂岩，其中部有煤层，最下层有含铁量较多的黏土质岩石（它的略上一层为适于做坯和化妆土的黏土质岩石）。这些丰富的矿藏都成为制造陶瓷器不可缺少的物质基础。太行山脉的南端虽只达到黄河，但这种地层结构却伸展过黄河西岸横亘南北。如河南的鹤壁集窑、当阳峪窑、密县窑、登封窑以及河北三名大窑——邢窑、定窑、磁州窑，它们的存在可以说无一不是依靠了这种地层分布的物质条件。从而它们之间除了造型、装饰、烧窑等技术上的联系外，在胎质、釉质等方面必然有其相同或相似之处。这在一定程度上也给鉴定工作带来了困难。[1]

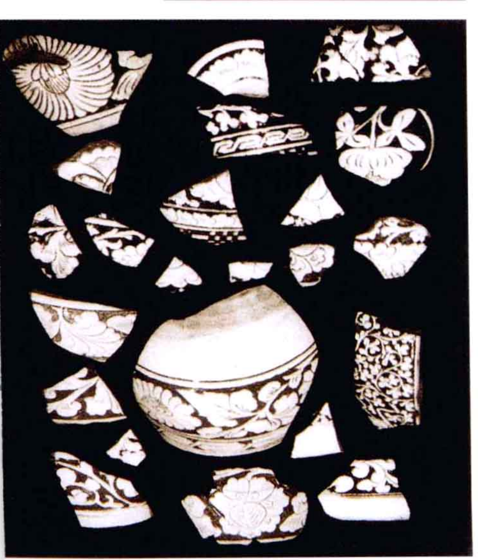
磁州窑长期以来使用的原料，即是上述那种含铁量较多而可塑性不高的大青土与另一种含铁量较少的贫铁矿石(当地称之为“斑花石”，用做绘画花纹即俗称铁锈花的颜料)。根据地质工作者的实地勘察，这种大青土(属于半软质黏土，外观呈青灰色，经1300℃煅烧后呈灰白色或浅灰黄色）的储藏在当地十分丰富，而且分布广泛。因而形成它的胎色灰白或灰黄，而且以黑白对比的釉调为主要装饰特色，尤其是以白色化妆土为基础施加刻、剔、划花技法，在白瓷装饰上开创了一个新纪元，并且带动许多同类型的地方名窑，共同为宋、金、元时期民间窑的繁荣作出了不朽的贡献。



图六七　宋当阳峪窑赭地剔划白花纹罐

图六八　宋当阳峪窑赭地剔划白花与黑地剔划白花瓷片





仅以华北一带为例，受其影响较深的著名窑场有：河南的修武窑(亦称焦作窑)、当阳峪窑、禹县扒村窑、汤阴鹤壁集窑、登封曲河村窑，山西的介休洪山镇窑、榆次孟家井窑，山东的淄博磁村窑，以及辽宁的辽阳江官屯窑和内蒙古的赤峰缸瓦屯窑、猴头沟窑等。其中以前三者制品尤为出色，有些品种如当阳峪窑的赭色地剔划白花、赭白二色绞胎，扒村窑的宋红彩、金加彩，鹤壁集窑的白地剔划花、白地绘黑花加褐彩等技法，均足以比肩于磁州窑，至今遗物仍不易区分。

现在仅就其中主要的几处地方名窑分别简介如下。

1.当阳峪窑

窑址位于河南省修武县（因其南部距焦作市仅有12里，故在英国称之为“焦作窑”，日本称之为“修武窑”），1933年时，英国人司瓦洛（Swallow，R.w.）、瑞典人卡尔贝克（Karlback，O.）曾先后前往考察，获得大量瓷片。[2] 当时他们不知地名而称之为“瓷谷”（Potter’s Valley），以后在1952年及1962年陈万里先生与著者曾先后去该窑调查，发现一块北宋崇宁四年(1105)的窑神碑记。碑文内谈到“时惟当阳工巧，世利瓷器。埏埴者百余家，资养者万余户”，可以想见当时之盛况，对于研究该窑历史与烧制品种均有重要的参考作用。[3]

根据当年所得地面残存的有数瓷片看来，品类相当丰富多彩，有白釉、白地绘划黑花、黑釉、酱(绛)釉、蜜黄釉、绿釉、绞胎、赭黑地剔划白花、红黄绿色加彩以及珍珠地划花等多种。在装饰技法上与磁州窑大同小异、各有所长。有的典型制品精美异常，例如北京故宫博物院藏有一件当阳峪窑赭地剔划白花纹罐（图六七）及此类残片（图六八），其白如玉，其黑似漆，是该窑著名的典型作

品，超出磁州窑系的其他名窑水平，享有很高声誉。

值得重视的是，在碑文内曾提到“当阳铜药真奇器，铜色如朱白如玉”的问题，[1]当年著者认为所指即是钧釉瓷器，而有人持不同意见。著者两次赴英国大英博物馆及剑桥大学博物馆，检视卡氏所得标本，确有元代钧釉残片。联系最近还曾看到该窑出土的金代白地绘黑花碗等残片一事，说明该窑下限至少可延续到金、元时期。而过去国外有的学者专论修武窑的文章内，认为该窑“只出现于北宋时期而忽然废灭”，并联系当时社会战乱而武断，[2]今日看来似可暂时得到否定的答案。至于其庐山真面目究竟如何？尚有待于他日正式的考古发掘再作结论。

2.鹤壁集窑

窑址分布在河南鹤壁市(原属汤阴县)以西与淇河两岸，过去未见文献记载，现又称“鹤壁窑”。20世纪50年代初，陈万里先生考察安阳窑时曾附带提到过此窑：“据说汤阴西乡的鹤壁集是烧元瓷的。”[3]1954年，河南省文物普查时发现窑址，1963年、1978年曾大规模进行发掘，出土的陶瓷器及残片以白釉为主，其次有黄釉、黑釉、天蓝(钧)釉、豆青釉以及白地划花、白地绘黑花、豆青地划白花等多种。

根据发掘地层判断，其上限可到晚唐，下限到元代。[4]所出褐黄釉折沿大盆外施黑釉，内多划有兔、鸭、莲花、水波等纹饰。构图简练、意态生动，具有独特的艺术风格。唯胎质粗松、釉欠细润。白地绘黑花多加褐彩，与磁州、当阳峪等窑大同小异。但鹤壁集窑胎质一般多呈灰白、灰黑、黄褐、黑褐等色，且后两者含有粗砂粒，气孔较多，吸水性也较强，说明其烧结程度不足，因而需要在器物内外挂釉。这方面与磁州窑的烧制工艺相比，尚有一定差距。

在文字装饰上鹤壁集窑也不乏类似之作，如书写“天下太平”、“家畜平安”、“田蚕万倍”、“春夏秋冬”以及诗文的碗、盘、瓶、壶等，不胜枚举。[5]

3.扒村窑

窑址位于河南禹县城外西北方，过去也不见于文献。虽然距离钧窑主要产地的钧台、神垕镇等处较近，然而出产的陶瓷器除少量元代钧釉外，绝大部分却是属于磁州窑类型之物。装饰以白地绘黑花为主，其他有白地划花、翠青地绘黑花或印花、红褐地绘黑花、白釉、黑釉、绿釉、三彩、加彩等。20世纪50年代初，陈万里先生曾去该地调查，发其嚆矢。[6]1964年著者前往考察，[7]所获瓷片标本从高温的黑、白瓷到低温的釉上彩共1 3种之多。其中不少品种都做到了白似雪、黑如铁、黄如芥、红似血的程度，只是胎质粗松，断面似土状，具有吸水性。而且各色釉下多施加化妆土，由于胎釉结合不很牢固，常发生小疵或剥釉现象。

在扒村窑最有代表性的品种中，有翠绿、翠青釉下绘黑花或褐釉下绘黑花的瓶、枕之类，画有水藻、水鸟、花叶等纹样。关于这类器物，著者除在磁州窑观台找见过绿釉下绘花残片并在赤峰窑附近的松山馆遗址找到一片外，从未发现。而过去曾被外国图录误为修武窑或当阳峪窑，却无根据。此外，如宋三彩、金加彩作品，多近似磁州窑、登封窑、淄博窑或当阳峪窑的产物。其惯用纹饰以水藻、莲瓣、花草、婴儿、鸟兽居多，富有浓郁的民间生活气息。

【1】叶喆民：《考察河南窑址记略·磁州窑型出类拔萃的榜样——当阳峪窑》，《中国文物报·收藏鉴赏周刊》，2001年9月19日。

【2】[日]小山富士夫：《北宋の修武窑》，日本版《美术研究》191号。

【3】陈万里：《调查平原、河北二省古代窑址报告》，《文物参考资料》，1952年第1期。

【4】河南省文化局文物工作队：《河南省鹤壁集瓷窑遗址发掘简报》，《文物》，1964年第8期。

【5】鹤壁市博物馆：《河南省鹤壁集瓷窑遗址1978年发掘简报》，《中国古代窑址调查发掘报告集》，北京，文物出版社，1984。

【6】陈万里：《禹州之行》，《文物参考资料》，1951年第2期。

【7】叶喆民：《河南省禹县古窑址调查记略》，《文物》，1964年第8期。

【1】河南省文化局文物工作队：《河南省密县、登封唐宋窑址调查简报》，《文物》，1964年第2期。

【2】日本出光美术馆编印：《近年发现の窑址出土中国陶磁展》，图版382~393号，1982。

【3】日本出光美术馆编印：《近年发现の窑址出土中国陶磁展》图版378号。

其他有“正八”二字的黑釉白龙纹残器乃是窑址中唯一发现。上海博物馆即藏有一件元代黑釉白龙纹瓶，下刻，“正八”二字，因此而得到确凿的明证。

4. 登封窑

窑址在河南登封县曲河村，为唐宋名窑之一。1961年、1962年河南省文物局文物工作队[1]及著者均曾前往调查，采的标本有白釉、黑釉、黄釉、青釉、白釉绿彩、白釉褐彩、白地划花、刻花、白地绘黑花、珍珠地划花与宋三彩等。有些品种在外观上与磁州窑、当阳峪窑十分相似。但有一种褐色地剔划白花的作品，是在敷有化妆土的白坯胎上剔刻花纹以外部分，留下白色花、叶再划出花蕊、叶脉，精美异常，而在南北方其他窑址从未见过，可称是该窑独树一帜的代表之作。[2]但在国外图录中则往往误为修武窑或磁州窑产品，应予更正。此外，还有不少儿童瓷玩具，如小人、小鸟、小犬、小瓶、小罐之类，多施以黑、白釉装饰，姿态生动，与当阳峪、扒村等磁州窑型作风大同小异，充分体现这些民间窑共有的一种平易近人、面向大众的朴实特色。

另有一种特殊的黑褐色地凸刻白釉的柳斗纹罐，也与其他窑址所见不同，别具一格。而珍珠地划花作品之多，更为多年调查北方窑址所仅见。统计1962年在窑址所得瓷片473件标本内，此种瓷片竟有110件，约占1/4。器形包括瓶、洗、碗、罐等，而且质量均较一般精细。例如故宫所藏的一件宋登封窑珍珠地划花双虎纹瓶，釉质滋润，构图精美，反映了该窑制瓷工艺的高水平。此种作品当时在相邻的密县窑址内也有所发现，而且年代早至晚唐。曾向当地文化馆借调至故宫一件唐密县窑珍珠地划鹦鹉纹腰圆形枕，精致异常，屡见于中外图录，可见其无独有偶、各有千秋。[3]

此外，在河南修武当阳峪窑、宝丰清凉寺窑、鲁山段店窑和新安城关窑，河北磁州观台窑以及山西的介休洪善镇窑和交城窑、河津窑等，均曾发现有此种珍珠地划花瓷片，足以说明当时流行范围相当广泛。如仔细观察其纹样，既有疏密大小之分，且用不同工具描绘或戳印，因而有的规整，有的草率，加以各有其惯用图案和胎釉颜色，对于鉴别和欣赏来说都是可资参考的特征。

5.博山窑(淄博窑)

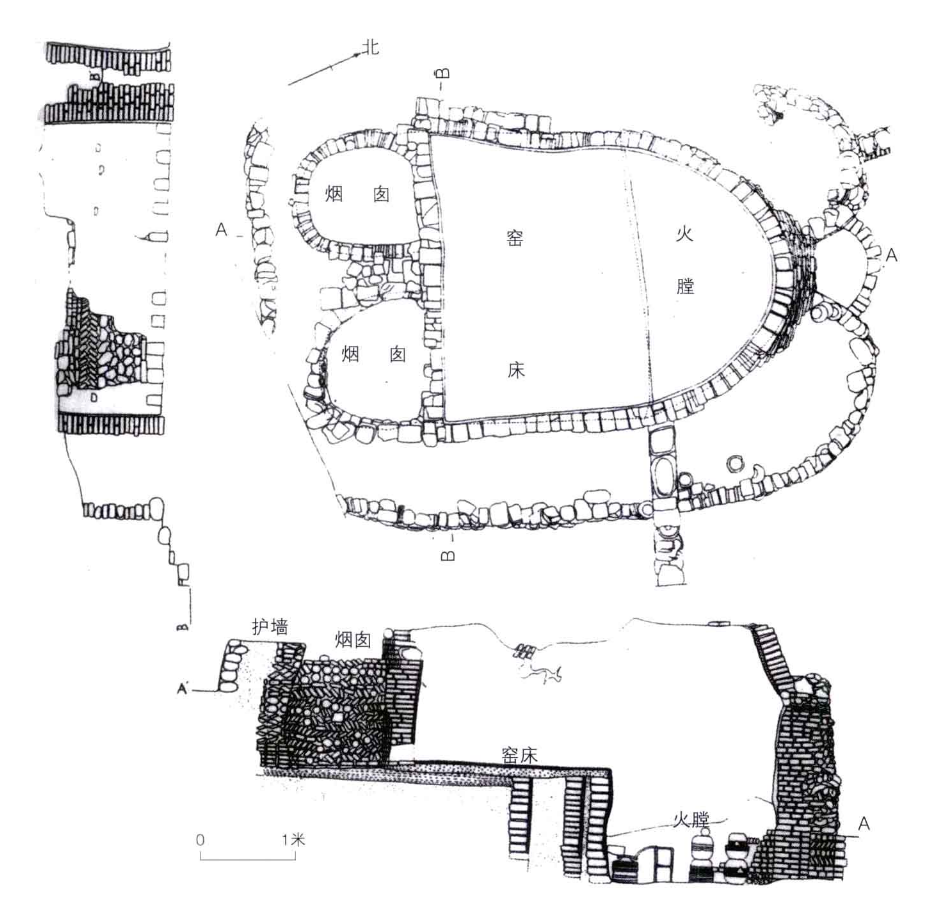
位于山东省淄博市磁村、坡地、华岩寺一带，原名博山窑，今称淄博窑。其上限可早到北朝。但过去文献很少提及，只在《古今中外陶瓷汇编》内曾记载说：“博山窑，在今山东省博山县，亦仿定器者，釉质带黄，体亦较厚，釉有黑色及黄淡色者。今亦有白釉墨彩之品，类似磁窑。”



图六九 金博山窑白地绘黑花“忍”字纹大盘（山东淄博磁村窑址附近出土）

1977年著者协同当地陶瓷工作者曾作过窑址调查，其上限约可早至北朝。除隋、唐青瓷、黑瓷之外，北宋亦有青瓷、白瓷。其中发现有大量近似磁州窑的宋、金时期陶瓷残片，计有白釉、黑釉、白地划篦纹、白地绘黑花、白地剔绘黑花、白釉加红绿彩、黑釉凸白线、三彩、绞胎等多种，技法娴熟，釉质光润，而且胎质坚细。有些作品之精如加彩雕塑人像，栩栩如生，剔划花纹生动有力并不亚于上述各窑。而且胎质细密，很少孔隙。特别是绞胎用黑、白二色胎土相绞，纹饰鲜明与其他窑作品迥异，可称是地方性较为突出的一种做法。当年曾在窑址附近农家见有一件金、元时期白地绘黑花“忍”字纹大盆，形制巨大，纹饰别致，留得照片，亦可为其下限的见证。（图六九）

除了上面所举的一些瓷窑外，在安徽省萧县的白土镇遗址内，过去也发现



图七〇 磁州窑观台窑址Y3平、剖面图

有划花、印花、白地绘黑花等陶瓷残片。河南省新安县的城关窑，十几年前发现有白地绘黑花、珍珠地划花、刻花、剔花、加彩、宋三彩以及绞胎釉等多种残片。河南辉县的沿村等窑址内也出土过白地绘黑花残片。其余如辽阳的江官屯窑与赤峰的缸瓦屯窑等窑址内，也有过类似的黑釉剔花、颜色地或白地剔划花陶瓷残片。这些事例都有待联系上述各窑产品，再作细致的对比和深入全面的探讨。

此外，河北邢窑、定窑到宋金时期，也有些仿磁州窑的制品。河南汝窑系的宝丰、鲁山窑亦有不少磁州窑型的作品。这些情况首先是地质、地理的相近和时代的需要造成的。以后磁州窑技法流传到南方，如江西吉安永和窑、广东西村窑、安徽萧县窑、山东枣庄窑乃至广西合浦窑中的一部分品种，亦有模仿之作（如白地绘黑花、青釉绘黑花等）。当然它们各有其主流产品，不见得与磁州窑同一派系，然而由此也可见其关系密切，情况复杂，还有待于今后进行横向的对比研究。

关于磁州窑窑炉结构及其特征，根据l987年北京大学考古学系与河北省文物研究所等编著的《观台磁州窑址》，“共发现窑炉遗迹10座，其中全部清理的有7座”。现举Y3（图七〇）为例（乃是Y2一Y6一组中保存最完好的一座窑炉），简要说明如下：

Y3为马蹄形馒头窑，由窑门、火膛、窑室、烟囱和护墙等部分组成。总长7.36米，宽4.17米，残高(从火膛底到最上部处)3.12米。方向北偏东25°。

（1）窑门：为五边形拱券门，两侧壁用平砖顺砌，顶部用两根粗大的废窑柱搭成人字拱起券，高2.22米，宽0.45米~0.7米。在距火膛底66厘米处两边各向内凹进l0厘米，便于装窑后架上一块大型耐火砖用以封门，下边形成一个长45厘

米、宽60厘米的进风口。门前有一扇形凹坑，低于窑门前的工作面53厘米，长71厘米，宽98厘米(各部分的长、宽均以窑的总方向而定，南北方向均称长，东西方向均称宽。所列尺寸并无固定位置，以窑的这一部分的最大值为准)，与进风口相通，二者共同构成窑炉的进风道。窑门前为黑色的工作面，厚3厘米。

（2）火膛：呈半月形，长1.98米，宽3.51米。用直径10厘米~15厘米的卵石掺泥铺底，泥土已烧成红色，坚硬。火膛中较完好地保存了炉栅。炉栅是用废匣钵柱砖和窑柱垒成。下面是用废匣钵垒成四排匣钵柱，靠窑床的第一排有7个匣钵柱，第二排6个，第三排5个，靠近窑门的第四排有2个。匣钵柱用大个的盆形匣钵或漏斗形匣钵覆扣或对扣着搭建，每柱用2~5个匣钵。匣钵柱之间搭上砖和废窑柱，构成密密的栅网。在炉栅下有大量的煤灰渣，窑门处还有部分未烧过的煤块，证明这是以煤为燃料的窑炉。这种炉栅是不成熟的早期形态，每烧完一窑都要拆除清灰，尚未出现专用的炉条。

（3）窑室：窑床呈横长方形，长2.3米，宽3.54米，前高后低，略倾斜。[1]上铺有一层3厘米~5厘米厚的白色和米黄色的石英及碱石颗粒。窑床由4层构成。第①层为烧结面，是由碱石和石英砂粒烧结而成，厚3厘米；第②层为黄色砂粒和小块河卵石的混合层，厚11厘米；第③层为细腻的红烧土与河卵石夯层，厚14厘米；第④层为褐黄色填土。在窑床的前端是平砖顺砌的挡火墙，砖前抹4厘米厚的耐火泥，已被高火烧结成琉璃质。挡火墙总厚27厘米。壁面用长方形耐火砖和近方形的楔形耐火砖顺砌，前部用单层砖后部用双层砖砌建，厚19厘米~43厘米。内壁抹耐火泥，已烧结，厚3厘米。窑前部保存较好，从火膛底起2.3米处开始发券内收。后壁有排烟孔两排：下边一排较大，共10个，宽10厘米~17厘米，高16厘米~22厘米；上边一排较小，残存4个，宽9厘米~12厘米，高4厘米~6厘米。排烟孔中塞有碎砖和残匣钵，是用来控制排烟量的。

（4）烟囱：2个，呈半圆形，各与下边的5个排烟孔相通。东烟囱顶部内径(下同)长1.15米，宽1.48米，残高1.31米，西烟囱长1.27米，宽1.2米，残高1.38米。近底部最粗，向上渐细，径差27厘米。烟囱用砖、废窑柱和匣钵残片砌建。一般基部用整齐的条砖顺砌，往上开始用各种废料砌建。

⑤护墙：在窑壁外，间隔1米左右。外边用大块卵石和废窑具砌建，厚18厘米~42厘米，里边填土，高度仅及窑壁的发券处。护墙的作用主要是保温和保护窑体。

Y3是以煤为燃料的半倒焰式马蹄形馒头窑，从炉栅和进风道的原始状态可以看出，这种窑还处于不成熟的初创形态。

在瓷器品种方面，金代工匠们还创烧出一种白釉加彩，即先施白釉初烧后再绘上红、绿、黄彩色花纹低温复烧。这在磁州窑型各地方窑均有出土，传世器物也很多，但一向被误称为“宋加彩”。（图七一）最近十几年来，经过河北观台、山东淄博、河南鹤壁集等窑址的发掘结果证明，它是属于金代的产品。而且最近在山西南部的长冶窑与侯马金墓(金章宗明昌七年，1196)、董海墓中都曾出土有同类产品。而过去传世之物更是时有所见。其他如上海博物馆所藏金磁州窑型卧虎枕，[2]底有墨书“大定二年六月六日张家造”。（图七二）中国历史博物馆所藏金磁州窑白地黑花罐有“佛光普渡，大安二年张泰造”字样。其他有绘花卉、飞鸟、“鹤”字、“福”字乃至带有金章宗“泰和”、金哀宗“正大”年

【1】著者按：从近年发掘的秦咸阳窑址来看，特别是窑床前高后低有10° 的坡度，乃是一项创造性的改革，并为后世长期采用。因当时属于横焰式，坯体常因首先接触火焰的前半面受热较快而先收缩，出现向前倾斜的现象。如果升温过快，则窑床上前排的陶坯有时还会倾倒入燃烧室（火膛）内。如果使窑床坡度前高后低，则重心后移，当前半面发生收缩时，重心只是移到中心线上，而不致倾斜或倒窑。宋磁州窑炉也是沿袭这一结构原理而略有改进的。

【2】虎形枕在辽、金陶瓷中比较多见，因而形成一条断代鉴定的线索。但在唐代出土物中已有青瓷虎头枕，当时高僧寒山诗内亦曾提说：“经眠虎头枕，昔坐象牙床。若无阿堵物，不啻冷如霜。”





图七一 金磁州窑红绿彩仕女像，称为“宋加彩”
图七二 金“大定二年”铭卧虎形枕

号的加彩器等。

这些历史物证，今天已逐渐为许多陶瓷考古工作者所公认。最近曾出土一件北宋“元丰四年”（1081）铭白釉红绿彩花纹盖罐，虽无黄色彩绘，但可看做金加彩的前导，也可说以往称为宋加彩者不为无据了。

在装饰方法上，有北方窑址中常见的黑釉凸白、褐线纹(俗名出筋)的壶、罐、碗、钵之类。根据山东淄博窑址发掘的材料来看，也是属于金代地层出土之物。但过去在河南、河北许多窑址，如河南鹤壁集窑、扒村窑、密县窑、宝丰窑、鲁山窑，河北观台窑等处都有发现，一向被视为宋代制品。而在今天，当然也是需要重新商榷的，类似之物在南宋墓中也有所发现。例如在成都一座宋墓内曾出土一件双耳黑釉罐，大口平底，腹部有直线白色条纹。另一件四足陶炉，刻有“辛未绍兴岁造记句立”字样。按北方纪年为金天德三年（南宋绍兴二十一年，1151），可见此种装饰纹样流行于南北各地。[1]此外，在考察内蒙古赤峰窑址时，见有白釉凸黑釉线(较短且非全体)瓷片，当亦属同期作品。其他如定窑白瓷，在过去多笼统定为宋代制品。而且“定窑至金废灭说”一时甚嚣尘上。但今日从发掘结果看来，也有一部分属于金代之作。

例如刻、印双鱼、莲鸭、牡丹、荷花、萱草、梅花、回纹以及部分采用砂圈叠烧法的作品等，都应归入金代陶瓷行列。定窑窑址内曾发现一个印花模具，上刻牡丹、海棠、荷花、菊花等纹样，下刻“泰和丙寅岁（金章宗年号，1206）辛丑月二十四日画传记”隶书款。另在曲阳文物保管所内也藏有三件印模，分别刻“甲辰二月望日造”、“甲辰五月刘六郎……”、“刘家模子六郎寿……”，虽未书明年号，但照上面刻有荷花、鱼鸭、卷线、回纹等纹饰看来，当属金世宗大定二十四年（甲辰，1184）之物。它们的出现，不仅反映了当时流行的装饰，也是金代烧造的历史见证。

总之，从上述情况看来，虽然金代在我国陶瓷史上并不占有重要地位，但它同别的时代一样，是我国陶瓷发展中的一个不可分割的组成部分。既然说“中华民族光辉灿烂的古代文化是全国各民族共同创造的”，就不应该由于憎恨统治半个中国长达一个世纪之久的金代统治，而对当时劳动人民的创造发明也一概采取歧视或无视的态度，必须实事求是地作一番踏实的调查研究。既要看到它与中国传统陶瓷艺术的继承关系，也要注意其民族特点，然后才能比较正确地给予评价，恢复其在陶瓷史上应有的地位。

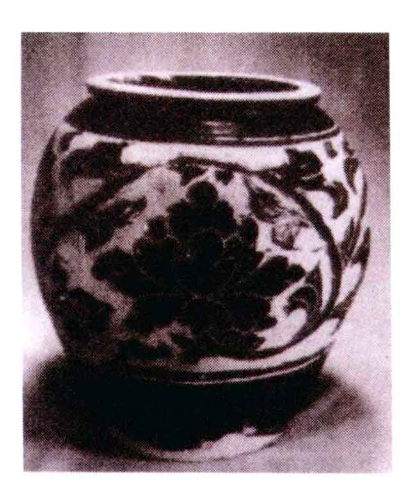
至于辽、金之外，远处西北宁夏一带的西夏陶瓷器，根据传世和窑址出土的器物看来，也多具有类似的时代特征和民族风格。例如上海博物馆所藏一件西夏文刻字黑釉壶和内蒙古伊金霍洛旗出土的一批窖藏西夏酱釉剔花罐等，（图七三）肩部也是一圈无釉，钉口、圆腹，造型和烧制方法与宋、金制品相近。1976年宁夏银川缸瓷井窑址所出瓶、罐残器以及宁夏灵武城关窑址最近发现的黑、褐釉残片，都采用叠烧法，留有砂圈痕迹。但由于对西夏陶瓷的研究还缺乏更多的资料，所以暂时只作简要的探讨。

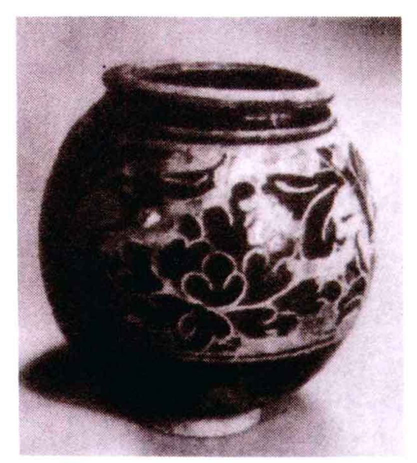
【1】参见《文物参考资料》，1956年第6期。

元代磁州窑及其类型

元代以磁州窑为代表的北方许多窑场，仍然继续烧制以白地绘黑花或剔划

图七三 西夏酱釉剔花罐





花纹为主流的陶瓷器。这类器物的生产遍及中原地区黄河南北许多瓷窑。如河北磁县的观台窑、临水窑、东西艾口窑，以及河南的修武当阳峪窑、禹县扒村窑、汤阴鹤壁集窑、安阳善应镇窑。在山东淄博的磁村窑，山西介休的洪善镇窑、霍县的陈村窑、临汾的龙子祠窑、浑源的古磁窑、怀仁的小峪窑等许多窑址内，也都曾发现金、元时期的白地绘黑花及其他磁州窑型器物残片。此外，在山西怀仁的鹅毛口窑、大同的青瓷窑与临汾的尖草坪窑等地，也发现有白釉灰地剔划花的器物残片。宁夏灵武窑还发现黑釉剔刻花纹残片。可见其分布范围相当广泛。目前虽然有不少窑址至今尚未发现或未进行发掘，但是近二十年来国内仍陆续出土有元代瓷器，在河北磁县及辽宁绥中等地的元代沉船中都有大量元代磁州窑型瓷器。至于磁州窑的白地绘黑花技法，不仅在北方民间窑中形成了一种独特的风格，而且远至南方一些地方如江西吉州窑，广东的西村窑、海康窑，广西的合浦窑，四川的广元窑，福建泉州的磁灶等窑址，都曾先后出现过磁州窑类型的器物。此后，随同元朝版图的日益扩大和海外贸易的逐渐开展，这种所谓磁州窑型的白地绘黑花和剔、划花的技法也更加推广开来，甚至影响到朝鲜、日本及东南亚各国，并且与其他民族形式相结合，出现了许多模仿成功的作品，因此，也不妨视其为磁州窑的一个分支流派。从目前发掘的资料看来，磁州窑的繁荣期不仅在宋代，而且在金、元时期它仍有一个兴旺发展的阶段，并有大量的器物留传至今，几乎国内外各大博物馆多有藏品保存，足以说明其为世人所珍视和当年盛产不衰的程度。

元代磁州窑类型陶瓷器除少数例外，一般说来比宋代制品显得胎体厚重，胎质粗松，挂釉多不到底，制作普遍显得粗率，造型多高大。值得注意的是，在宋、金时期，磁州窑型陶瓷装饰技法曾多达二三十种，但是各处元代窑址中却很少见到这些残片比较集中的遗存。传世品中亦只有白釉、黑釉、白地绘黑花、白地划花等数种，而且釉色、花样多较以前有所退步和简化。现就其中主要品种分述于后：

1.白地绘黑花

此种技法为磁州窑传统的、最具代表性的装饰方法，到了元代，构图较前代简单粗率，釉色除个别产品能做到白如凝脂、黑似刷漆的程度外，多数器物白色发黄，黑色呈黑褐色。如北京故宫博物院藏有一件题写“至正十一年”（1351）铭文的花卉纹罐和一件“至大四年”（1311）铭文的花卉罐，其白釉均闪黄色，

罐上所绘黑色花卉纹也呈褐色，与宋代磁州窑白地绘黑花器物风格迥然不同。

在元代磁州窑白地绘黑花器物中，常见到一种在黑色花纹间施加褐红彩的装饰技法，彭城窑、鹤壁集窑等多有此种画法。1963年河南鹤壁集窑元代窑址曾出土一件白釉黑褐彩云龙玉壶春瓶，此瓶以褐彩绘出朵朵祥云，以黑彩绘出龙纹，构图色调鲜明，层次清晰。日本松冈美术馆也藏有一件大罐，腹部绘《孔雀牡丹图》，画面上展翅舞蹈的孔雀及牡丹花以褐彩描绘，花叶、丛竹等则以黑彩涂抹。这种以色调变化表现图案层次感的技法是元代磁州窑工匠的独到之处，也是有别于前后时代的特征之一。

2.白釉剔花

元代白釉一般多施加化妆土，釉色浊如牛乳。有的略带细小开片，甚至出现剥釉现象。通常釉面仅施到器物腹部并有流淌现象，除单纯白釉器物外，釉面上常刻划一些简单花纹如篦纹、水波纹等，器形以碗、盘、盆、枕居多。元代磁州窑型白地剔花器物的剔刻花纹，虽然远不如宋代河南修武当阳峪窑的剔刻花卉那样精美绝伦，但其粗犷的风格仍具有时代特色。例如日本白鹤美术馆藏一件元白地剔花龙凤牡丹纹罐，刀法娴熟，所剔褐色胎体将白色花纹衬托得栩栩如生。其多层花纹的装饰技法，特别是颈部所剔忍冬纹与足胫处的莲瓣纹，都与元青花风格一致，也说明元代制瓷工艺的相互影响。此外，内蒙古自治区博物馆也藏有一件1958年察哈尔右翼前旗出土的元代磁州窑白地剔花龙凤牡丹纹罐，在日本收藏的一件元白地剔刻花卉玉壶春瓶底部还墨书“元延祐年”铭文。这些都是久已闻名于世的典型佳作。

3.黑釉

宋代磁州窑型的各个窑场都兼烧黑釉瓷器，到元代也一直持续烧制。一般釉色黑亮、细润，次品或呈黑褐色，胎体比较厚重，因叠烧之故而在盘、碗里部常有一圈露胎，外部挂釉亦多不到底。主要品种有碗、盘、瓶、壶、罐、枕、炉、灯等。在北方墓葬中多有黑釉瓷器出土，如河北磁县南开河发现的元代沉船中，曾出土有117件黑釉瓷器，可见黑釉瓷器在元代生产数量之大。

黑釉瓷器除浑然一色外，常以铁锈花或凸起白线纹做装饰，使单调的釉面呈现一种变化之美。所谓铁锈花，是用一种贫铁矿（当地名“斑花石”）做颜料画在黑釉器物上面，烧出褐色近似铁锈的花纹，故称“铁锈花”，是元代北方黑釉系统中独树一帜的装饰。以铁锈花做装饰的器物目前仅见瓶、盖缸、碗以及双系罐等。日本东京国立博物馆藏有一件非常精美的元代黑釉铁锈花纹大瓶，在通体一色的黑釉瓶面上，铁锈褐色满绘牡丹花卉，色调柔和沉稳，黑褐相衬格外醒目。除铁锈花装饰外，黑釉瓷器常常在瓶、罐的腹部以凸起的数道白线（文物界俗称之为“出筋”）做装饰，令人耳目一新。在河南、河北、山东等地较为常见。

山西地区瓷窑在金、元时期的黑釉也很有特色，它是以黑釉剔花方式形成自己的风格。所谓黑釉剔花，是在施满黑釉的胎体上，剔掉花纹以外的釉地，露出黄白色胎体以达到衬托主题纹饰的突出效果。山西浑源窑和大同窑以生产黑釉瓷器著名，常见器形有碗、盘、玉壶春瓶、大口罐、小口瓶、双系罐等。黑釉剔花装饰除在山西比较常见外，在宁夏灵武窑也有发现。不同之处是灵武窑黑釉剔花器胎质粗松、花纹简单，风格略显粗放。英国大英博物馆藏有一件元“大德九

年”（1305）铭黑釉剔划花婴戏纹小口瓶，纹饰黑白分明，釉黑似漆且剔划纹饰刀法熟练，乃是一件具有断代意义的元瓷精品。（图七四）

4.孔雀绿(蓝)釉

其色调呈现出孔雀绿与孔雀蓝，釉下常绘画黑褐色花纹，当用水擦拭时，绿、蓝色更加鲜艳，黑褐色花纹也光亮如新。但因釉中碱含量较高，故釉面很容易剥落。如北京故宫博物院藏有一件孔雀绿釉罐，胎体上绿釉几乎全部剥落，仅在几处依稀可见曾经有过的绿釉痕迹，若不仔细观察，恐难确认为孔雀绿釉器，而罐体上的黑褐色龙纹却清晰可见；另一件传世的磁州窑孔雀蓝釉梅瓶也是如此，釉层斑驳，而釉下花纹清晰异常。这对于此类瓷器的制作工艺研究颇有参考价值。也有保存比较完好的器物，如在日本出版的《陶瓷大系·磁州窑》一卷中，曾见到一件孔雀蓝釉梅瓶，瓶体釉下以黑彩绘多个菱形开光，开光内绘有《高士图》等，画面笔法细腻流畅，釉面孔雀蓝色完好如初。其他如法国集美博物馆、美国旧金山亚洲美术馆、广东省博物馆、北京故宫博物院等处，都收藏有与此梅瓶相同造型和大体相似纹饰的器物。1987年浙江省杭州市出土一件孔雀绿釉带盖梅瓶，釉下无纹饰，仅在肩部一处书“内府”二字。孔雀绿釉器物除梅瓶外，还有罐、缸、炉、盘、直颈瓶等，同样以其别具一格而享誉中外。

磁州窑元代时期的器物主要以日用瓷为主，其代表性品种有四系壶、玉壶春瓶、长方形枕等，以枕的数量居多。

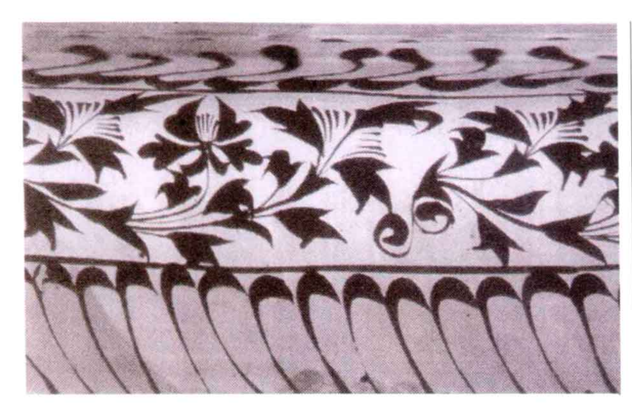
瓷枕早在宋代磁州窑中就是大宗的品种，造型各异，以腰圆形、如意云头形为多见。金代瓷枕造型常见虎形和人物形，而元代瓷枕目前见到的主要是长方形，枕面平整，四边出檐。北京大学考古学系1987年在对河北磁县观台窑进行发掘时，在第四期元代地层中曾发现有此类枕边的残片，有些枕的残片长达40厘米以上。从传世品看元代瓷枕，较之宋、金时期不仅器形有所变化，而且长度也加长了许多。如广东省博物馆藏有一件“古相张家造”款《西游记图》长方形枕，长度为40厘米，是典型的元代磁州窑枕。

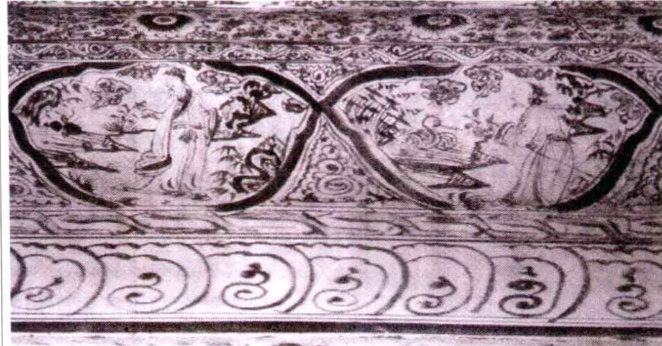
除长方形枕外，著者在彭城响堂山文化馆曾见到一件元白地绘黑花卧女形枕，底部墨书“至正二年六月初四日”，旁边还有两行小字“李仕安索”和“申家造”。这件瓷枕的发现，不仅丰富了元代瓷枕造型，同时也说明元代磁州窑与宋、金时期一样，都曾设有专人烧制瓷枕的作坊。除“申家造”外，还有张、王、李、陈、刘等家造的标记，以“张家造”、“古相张家造”和“张家枕””最为常见。这些作坊可能是从宋、金时期延续烧制至元代，其标记常采用戳印形式，有的在一个上端覆盖荷叶、下端承托莲花的方框中铭印，很有特色。



图七四 元“大德九年”铭黑釉剔划婴戏纹小口瓶

元代瓷枕常以人物故事为题材，这与元代戏曲小说的流行有直接关系。如广东省博物馆所藏元磁州窑《西游记》长方形枕，画面上孙悟空、猪八戒、沙和尚、唐僧等人的形象生动逼真；日本东京国立博物馆藏有一件元磁州窑山水人物长方形枕，枕面上菱形开光内绘俞伯牙弹奏《高山流水》的场景，群峰高耸，溪水潺潺，人物形象与景物描绘细腻有致，堪称元代磁州窑瓷枕中的佳作。除人物故事外，还有山水花鸟，画面一般均在菱形开光内构图，而且枕面主题画面与枕四面边饰相互衬托，不仅是生活实用品，更多的是给人一种赏心悦目之感。元代磁州窑型瓷枕画面上丰富的绘画题材与元代绘山水人物画的发展也有很大关系。四系壶亦称四系瓶，此造型早在宋、金时期磁州窑型器物内就已流行。元代四系









图七五 元磁州窑白地绘黑花纹
图七六 元磁州窑型红绿彩人物纹

壶身比宋代高，椭圆形腹部更加丰满，肩部四系除加宽外，还刻划数道纹饰。壶的装饰非常有特色，其近底足处常涂抹黑釉，这样一方面在视觉上增大器物的体形与沉稳感，另一方面也与壶体上半部的白釉形成鲜明对比。如英国大英博物馆所藏一件四系壶，在其上半部白釉上，黑釉斜书一行八思巴文，可看做元代四系小口壶的代表作品。日本福冈美术馆藏有一件元代磁州窑四系大壶，器高为49厘米，上腹部呈黄白色，褐彩绘云龙纹。此壶突出之处在于其系部凸印朵花纹，而且器形高大，为其他四系壶所少见。此外，内蒙古自治区博物馆藏有一件元磁州窑白地黑花龙凤纹四系壶，高达58.8厘米，口径14.4厘米，底径16.5厘米，尤为罕见，可称目前所知元代四系壶中硕大无朋的珍品。

此外，如小口双系扁壶、小口硕腹瓶和直耳三足炉、扳沿口小底盆等，也都是富有时代特色的典型之物。

元代磁州窑装饰继承宋、金两代风格，以白地绘黑花（图七五）、白釉剔花、黑釉剔花以及釉上红绿彩（图七六）等方式为主要装饰技法。其装饰手段虽较之宋、金时期略显单调，但丰富的装饰题材，仍使其具有突出的时代风格。如日本东京富士美术馆藏有一件白地黑花凤凰纹大罐，在黑彩绘画的凤凰、祥云等纹饰上，以一种竹制工具刻划出凤凰的羽毛及祥云的云纹，使画面具有较强的层次感。这是宋、金时期磁州窑不常使用的方法。在国外图录中还经常见到一件金代磁州窑型的白地黑花婴戏荷叶口大瓶，[1]器形高达88.9厘米，在目前所见金代器物中较大的一件。这种花口瓶虽早在金代磁州窑中即已出现，但如此高大的器形却是十分少有。该瓶上下纹饰有16层之多，这种多层装饰风格也与元青花装饰风格相一致。此外，绘画手法细腻写实，特别是其婴戏莲花图案艺术性极强，从造型到纹饰都令人耳目一新。根据著者35年前在扒村窑所得的一件金白地绘黑花婴戏纹罐[2]的花纹对比看来，应属扒村窑之物，实开元代景德镇青花画法之

【1】Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in NorthemChina：Tz'u－chouTypeWares,960－1600A.D.Yutaka Mino,IndianaUniversityPressBloomington,Plate77(Collestionof Seattle Art Museum).

【2】叶喆民：《河南省禹县古窑址调查记略》，《文物》，1964年第8期。

先河。

元代磁州窑装饰题材中最突出的，一方面是戏曲故事与人物，另一方面是文学作品与书画艺术。元代戏曲文学的繁荣必然影响到瓷绘艺术，以戏曲文学题材为装饰，不仅是元代磁州窑的特色，同时在元青花上也有相似的题材。例如除上述《西游记》与以琴会友的纹饰外，英国大英博物馆藏羊羔酒铭扁壶也是一件非常著名的元代磁州窑器物。此壶描绘的是汉代司马相如与卓文君的故事。壶体两面分别描绘了戏曲中两个最精彩的场景，并以“金镫马踏芳草地，玉楼人醉杏花天”七言诗句题写在壶体两侧，壶肩部则一面题“羊羔酒”三字，一面题“白山贾家造”五字。此壶不仅将戏曲文学故事装饰在器物上，同时以诗文题款和标明用途起到广告宣传的作用，使实用性与艺术性在同一件器物上完美地结合，乃是一种别开生面的装饰范例。

书法艺术自宋代起就是磁州窑装饰上的主要特色。元代书法装饰与宋代相比，不仅把片语只字或短句文字用来装饰在碗、盘、枕等器物上面，如在元代滏阳河沉船的瓷器中有“清风细雨、黄花红叶”盘（现藏于磁县文化馆）。同时还以长篇诗词环绕一周写在罐腹，例如上海博物馆所藏一件元代四系罐，器身以一首古诗“春阴淡淡片云低，晓报江头雨一犁。转过粉墙无故事，倚栏闲看燕争泥”环饰器腹，颇有雅趣；河北彭城响堂山文化馆所藏当地出土的一件元磁州窑书〔山坡羊〕词四系壶（图七七），内容尤其耐人寻味。上面写道：

晨鸡初报（叫），昏鸦争噪，那（一）个不在（去）红尘（里）闹？路遥遥，水迢迢，利名人都上（功名尽在）长安道，今日少年明日老。山，依（旧）好；人，不见（憔悴）了。

据考证，此词乃是当时文人陈草庵的叹世之作。[1]。至于壶身字体的书法刚劲有力，颇有当时书家如鲜于枢、冯子振的矫健豪宕之风。[2]

又如另一件印“王家造”的金磁州窑题词长方形枕，上面绘如意头形开光，内书〔山坡羊〕词一阕，也是陈草庵所作：

风波实怕，唇舌休卦（挂），鹤长鹤（凫）短天生下。劝鱼（渔）家，共樵家，从今莫说（讲）贤鱼(愚)话。得道助多（多助）失道寡，渔（愚），也在他；贤，也在他。

【1】张子英：《磁州窑烧造的文字枕》，《文物春秋》，1993年第4期。文中引《中国古典文学辞典》记载元钟嗣成《录鬼簿》称：“陈草庵，生卒年月不详，约与关汉卿是同时代人，喜欢写词。”

【2】叶喆民：《中国陶瓷史及其相关问题解析》，见中央工艺美术学院工艺美术学系编《设计艺术学研究》，北京，工艺美术出版社，1998。



图七七 元磁州窑书〔山坡羊〕词四系壶

这种反映当时人们饱经忧患、三缄其口的心理的作品，在磁州窑枕中本不乏其例。但此枕前后两处立墙面上却用行、草书各写诗、词一首，别有意趣。

山前山后红叶，溪南涂北黄花。红叶黄花深处，竹篱茅舍人家。春将暮，风又与（雨），满园落花飞絮。梦回枕边云渡事，一声声道不如归去。

读来令人心旷神怡。

类似这般以书法、诗词做装饰的磁州窑及其类型的壶、瓶、枕、罐等不胜枚举，可以说是在宋、金瓷器书法装饰的基础上进一步向艺术境界的发展，是磁州窑型瓷器中值得重视的作品。有些还可以补充美术史与文学史之不足，富有很高的欣赏价值。例如1983年在山东蒙阴县出土一件元代刻曲牌文米黄釉罐，全文共17行150字，可称是多年来十分罕见的奇品，全文如下：

猛听的情人呼唤，小妹妹不得方便。你敲的窗棂儿连声响，险些儿不着爹娘瞧见。唬的我站立在门前，亲亲不知在那边？听了一声心肝肉儿，唬的奴浑身汗。告哥哥你且回家也，小妹妹不得回转。听言，好夫妻不得团圆。

猛听的情人偷叫，险些儿不着爹娘知道。又是怕有人瞧。告哥哥你且还家也，小妹妹自有方料。心焦，百般的不得□□。听着，□一世不把□□□，把奴的青春□。〔山坡羊〕[1]

（摘自叶喆民《隋唐宋元陶瓷通论》，紫禁城出版社2003年出版。内容有改动）

本文发表在2003年出版的《中国磁州窑文化发展战略研讨会论文辑》

【1】孙昌盛，朱明秀：《山东蒙阴出土元代刻文瓷罐》，《文物》，1995年第3期。

磁州窯の新収穫

葉喆民　今井敦訳

〔目次〕

文中の〔　　〕内は訳者が補ったものである。

磁州窯は、「中国民間窯の代表」として、その名が世界に知られている。過去の文献においては冷たい扱いを受け【1】、「五大名窯」のようにたたえられることが少なかったとはいえ、磁州窯はその悠久の歴史と卓越した技芸、および魅力に富んだ民間芸術の作風によって、陶磁を鑑賞する人々に愛され親しまれている。とりわけこの半世紀以来、日本およびイギリス、アメリカ等の国では磁州窯に対する研究や意見の交換が活発に行われ、学術的に高い水準に達したばかりでなく、しばしば展覧会が催され、蔵品も充実してきた。一九八五年の十二月に中国の邯鄲市で「磁州窯研究会」が成立し、全国の陶磁学者が一堂に集まって、熱のこもった徹底的な討議が行われた。本文は第一回の会で発表したものをベースに一部補充したもので、本日貴国において多くの専門家や学者の方々と意見を交換することができることは、比べようのない高興を感ずるところであり、大いに御示教くださるようお願いしたい。

以下にこれまであまり重視されていなかった何箇所の古窯址および新発見の数点の珍しい陶片をとりあげ、それらのおおよそのありさまと私個人の初歩的な認識を述べようと思う。

一　数箇所の軽視されてきた古窯址といくつかの著名な窯場の新たな調査

過去の調査報告や人々の認識においては、磁州窯址に対する理解は、往々にして観台鎮、彭城鎮、冶子村、東西艾口村等の著名な産地に限られ、その他の窯址にはあまり関心をはらわない傾向にあった。この状況は、磁州窯の問題を全面的に認識するには好ましくない。そこで私は、この三十年来五回にわたって磁州窯に対する考察を進めるなかで、一九七七年および一九八五年の二回、彭城付近の申家荘、栄華寨、南蓮花村などの窯址の調査研究を行い、いくつかの陶片と現在磁県と響堂山の文化館に所蔵されている完好な器物を実見した。そのなかには、これらの窯址と直接に結び付けられるものがあり、すでに知られている著名な窯と関係をもつものもある。

1 申家荘窯址　磁県の西南約三十五キロメートルのところにあり、古窯址は申家荘の西南約五百メートルにある。陶片がまばらに地上に散在しているばかりで、窯址や大量の陶片堆積層はすでに見つけることは困難になっている。これまで知られている品種には、白釉碗、盤、盆、黒釉罐（あるいは外に黒釉、内に白釉を掛け分け、白釉口縁をつけたもの）および鈞釉〔月白釉〕の碗、盤等がある。あわせて宋代の銅銭が発見されたが、これはこれまで記録されていないものである。ただし、響堂山文化館の陳列品のなかに白地絵黒花〔白地鉄絵〕臥女形枕（挿図１）があり、底に「至元弐年六月初四日」の墨書銘と、その横に小字で「李仕安口」「申家窯造」の二行がある。至元二年は一三四二年なので、元代末期にあたる。枕の上面には「申家造」の三字の印が捺されており、この窯の製品であることがわかる。製作はやや粗いものであるが、その技術水準を考えてみると、信じるに足る物証であるといえる。窯址で採取された陶片とあわせて



挿図１　元「至元二年」銘臥女形枕　彭城鎮出土　響堂山文化館蔵

見てみると、その焼造年代は主に金・元時代である。

2 栄華寨窯址 磁県の西四十五キロメートルの都党の西南約一・五キロメートルのところにある。旧名を「栄華寨」といい、よってこの名を呼んでいる。窯址は躍峰渠と石場の間約千二百メートルの範囲内にある。少量の白釉や白地絵黒花〔白地鉄絵〕、および大量の鈞釉〔月白釉〕の陶片（豆緑色がやや多い）が出ている。器形は盤、碗が多数を占め、多くは元代のものであり、禹県扒村窯の作風に非常によく似ている。

3 南蓮花村窯址 県城の西方四十五キロメートルにあり、磁県の石炭の産地である。窯址は村の南約二百メートルのあたりにある。この地は土や石炭を得るのにきわめて好都合なため、その窯業はかつては隆盛を誇ったことが予想されるが、地上に残存している陶片は多くはなく、あらためて訪れた際にはさらに採取は困難になっていた。発見されたものは白釉や鈞釉〔月白釉〕（ここでもやはり豆緑色のものがある）の碗、罐の類である。宋代の製品のような精緻なものは無いので、元代の窯址であると思われ、そのためにこれまで知られていなかったのである。

4 彭城窯 これまでの彭城窯の製品に対する認識は、明代のものに限られ、しかも明代にこの地に移されてきたというような説明が多くなされてきた。しかし、ここ数年工事が頻繁に行われるにつれ、もっと早い時代の製品の発見が相次ぎ、このため彭城窯に対するこれまでの認識は少しずつ改められてきた。例えば、この付近の杏花邨一帯では、白地劃花（魚藻文）、白地絵黒花〔白地鉄絵〕（多く龍文を描いているが、搔落しのものは見つかっていない）、黒釉（黒地に白梅花点をつけたもの）、鈞釉〔月白釉〕、宋三彩等の陶片が出ている。そのほか、たくさんの窯具、窯磚および晩唐、北宋（天祐、天聖、天禧、元豊等）の銅銭が発見されている。多くは盤、碗、盆、瓶、罐の類である。そのなかに、碗の真中に「君」、「子」、「亭」、「主」等の一字を書いたものがあり、また、「風花雪月」と書いたものもある。そのほか「××館」「状元楼」などの文字を書いた破片もある。伝世の「仁和館」、「太平館」銘等の四耳瓶と同類のもので、これまでは多くの場合、定窯の製品とみなされてきたものである。例えば、明の陳継儒（眉公）が『妮古録』に記している【2】。多くは肩の部分に斜めに一行の文字を書いている。さらに、花と戯れる子供とその傍らに「仁和館」の三字を書いたものもあり、古い文献にとらわれていまだになお定窯系の製品と誤認している書物もある。【3】

このほかに蓮花マークのついた「××造」の枕の破片がある。この種の蓮花マークは東艾口村窯の「張家造」のスタンプに見られるものである。影響の及んだ江西省吉州窯でも、枕に同様のマークを見ることができる。しかしながら、彭城窯址で発見されたのは「滏源王家造」の残字であると予想される。というのは彭城は滏陽河の源にあり、「滏源」と呼ばれ

ているからである。外国の図録中に【4】「滏源王家造枕」が見られるのがその例である。また磁県文化館の蔵品の中に長方形の鉄絵人物文枕があり、底に「王氏寿明」のスタンプが押されている。これもやはり滏源王家造の枕であるのかどうかについては、なお考証をまたなければならない。数年前、彭城において、「王家造」の枕が出土し、現在響堂山文化館に保管されている（詞の内容については後に詳しくふれる）。これもこの地の製品であることは間違いない。

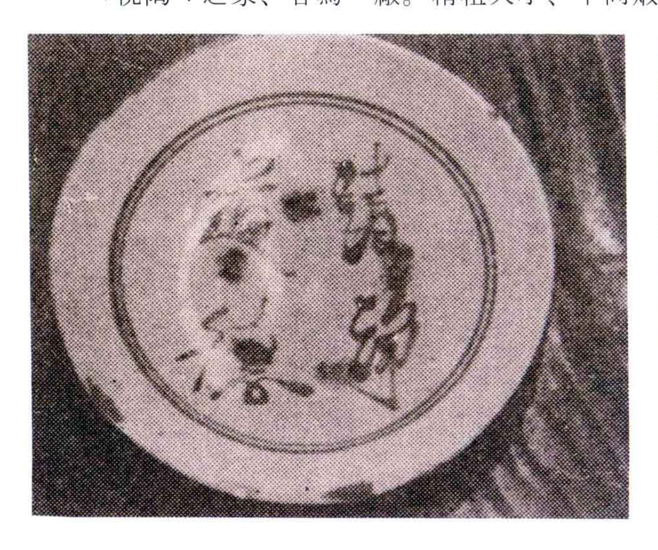
彭城窯の出土面積はかなり広く、多くは住宅の下に埋まったままになっていて、調査するすべがない。改築もしくは新築工事の際に陶片あるいは完器を発見するしか可能性はないと言われている。この地のいい伝えによれば、清の道光十二年（一八三二）四月二十二日、彭城は地震で家屋が全部倒壊し、いまなお数箇所に残っているいわゆる「無底洞」は窯址ではないようである。出土器物から判断するかぎり、宋、金、元時代のものが多数を占めている。

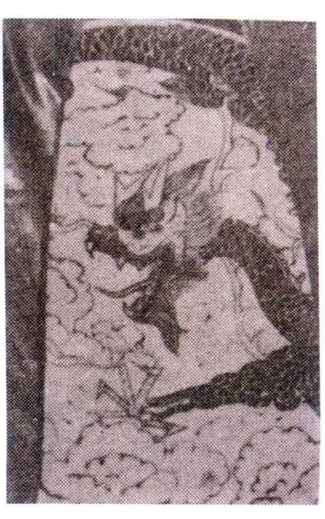
彭城で発見された白地絵黒花〔白地鉄絵〕は画法に比較的共通した特徴がある。すなわち、黒色の龍、鶴、鳳、騏麟等の図案の上に掻落しを加え、その姿はことのほか生き生きとして力がこもっている。これらの動物は元代の青花磁器においてもよく用いられる文様であり、時代の特徴が非常に鮮明に現れている（挿図２）。

邯鄲陶瓷公司（彭城）の地下から原料を粉に砕くための石製の槽が出土した。底に「大元国至正三十年四月初八日張彧記」の十六字がある。至正には三十年はなく、二十八年までなので、これは明の洪武三年（一三七〇）のことなのか、あるいは二十年の誤りなのであろうか？しかし、そのためかえって元末明初の境にやきものを生産していたという物証になる。

最近、私の弟の葉廣成もまたこの地方の北響堂石窟内で碑文を発見した。それは明の張応登の「遊鼓山滏水記」で、当時の彭城のやきものの生産の盛況ぶりや技芸についての叙述がある。

「視陶々之家、各為一廠。精粗大小、不同煆冶。……似此作者、日千





挿図２　白地鉄絵龍文盤（元）と「清浄道徳」銘盤の破片　彭城鎮出土

人而多。似此廠者、曰千所而少。当輸御用者若干器、不其甲天下哉。……【5】」

張応登は明の万暦十年（一五八二）に河南彰徳府に任ぜられた経歴がある。（磁県は明清時代には彰徳府の直轄であった）。彼は遊山玩水のときにやきものの製作の方法や当時の技術、規模、供給等にまで注意を払い、後世の私達に貴重な資料を残してくれたのである。『大明会典』によると、明代には彭城鎮に官窯十余座が設立され、毎年製造された壜が官営の工場に山と積まれ、船で都に運ばれて光禄寺に納入されたという。明の弘治十一年（一四九八）には皇家に進貢した瓶・壜は一万一千九百三十六個に達した。これらの酒甕は現在故宮博物院に保存されている。また国外にも伝えられており、カナダのトロント博物館、ドイツのベルリン博物館等に収蔵されている【6】。多くは碑文の前後の時期の製品である。古人が記していることはすべてなんらかの根拠をもつのであり、「風を望んで影を捕らえようとする」ような根も葉もないでたらめではない。

彭城窯は当時一度「御用」粗器を供給したわけであるが、しかしそれだからといって民間窯としての性格や伝統の美点を変えてしまったのではない。人々に「明代のみ焼造していた窯」という誤解を与えているが、実際には、その歴史は少なくとも北宋まで遡ることは間違いない。しかも、今日まで途切れることなく連続して焼造しており、広範な販路と影響力をもっていた。従って、いわゆる「北に彭城鎮あり、南に景徳鎮あり」という名声を得たのも、決してゆえなきことではない。

5 青碗窯　彭城の西十キロメートルの所に青碗窯がある。一九五九年に調査が行われ、まず窯で用いられた匣鉢〔サヤ〕および木炭塊が発見された。出土したものの多くは元代のもので、瑠璃（黄、緑）、鈞釉〔月白釉〕の破片の類である。ここ数年相次いで多くの白地絵黒花〔白地鉄絵〕（魚藻文やその他の文様の碗、罐等）や黒釉（放射状に点を散らした文様の笠形の碗等）の破片が発見されている。この種の笠形の碗は、伝世品中にしばしば見られながら産地が不明だったものであるが、青碗窯がこの類の製品を作っていたことがわかったのである（補注１）。名前から意味を考えてみると、「青」というのは中国の習慣的な概念の中では、「藍」、「緑」という意味のほかに、「黒」という意味がある。例をあげれば、「青衣」〔黒いきもの、転じてふだん着〕、「青眼」〔黒い目。白い目に対して情愛にみちたまなざしのこと〕、「青絲」〔女性の黒髪のこと〕などのようにである。このことを出土遺物と結びつけて見てみると、黒釉碗が主要製品であったに違いない。ここから連想される山西省大同の青碗窯もまた黒釉劃花、剔花のやきものを盛んに生産したことで有名な遼、金時代の窯址であるが、名前は同じでも場所は異なり、時代も異なっているのである。

6　臨水窯　彭城の東二・五キロメートルのところにあり、十年前こ

の地方の考古学者によって発見された。まだ正式の発掘が行われていないので、窯址の面積ははっきりしないが、多くの部分は新市街の建物の下になってしまっている。バスの停車場の下からも多くの白地黒花の枕の破片が出土し、その中には黄釉劃花および黒釉の鶏腿瓶（黒白釉を半分ずつ掛け分けたものもある）ならびに俗に「瓷雷」と呼ばれるものがあり、これは金代のものである。宋（金）の製品として、響堂山文化館所蔵の白地絵黒花〔白地鉄絵〕詩文枕（挿図３）があり、上面に次のように書かれている。

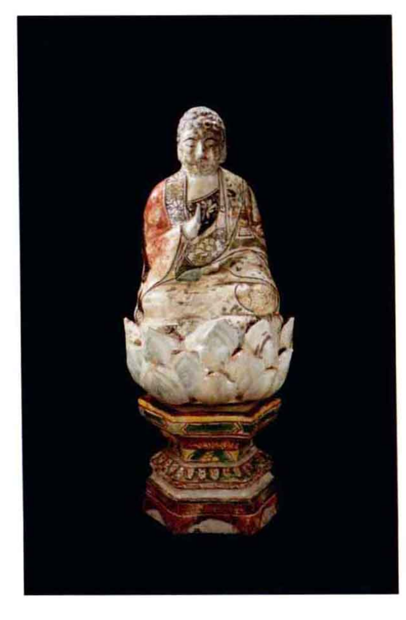
常憶離家日、双親払背言。
過橋須下馬、有路莫行船。
未晩先尋宿、鶏鳴早看天。
古来冤枉者、尽在路途辺。

詩には当時の社会の混乱と行路の難とがうたわれており、歴史的な価値に富む珍品といえる。

臨水窯はすでに述べたように、宋、金時代に活動したので、当然のことながら当時流行の加彩瓷器も焼製した。これに相当するものとして、臨水県の穴倉から出土した白釉加紅緑金彩菩薩塑像（挿図４）がある。これは観台窯の産品であると推定している書物【7】もあるが、私はこの地で製作された精品であると考えている。なぜなら、この窯の方が歴史が古く、伝統の経験を豊富にそなえているからである。現在知られているところでは、その主要製品は隋代の青磁で、杯、碗、鉢、高足盤等である。もっとも顕著な特徴は、口部に多く白化粧が施してあることで（約五〇パーセント以上）、釉色は黄みをおびた青色である。胎は賈壁窯の隋代の青磁よりも堅く密でかつ白く、一段階優れているようである。

数年前磁県文化館が発掘した北斉武平六年（五七五）の高潤墓中に、口部に白化粧を施した碗が二個あり、その形状は臨水窯で採取されたものに非常によく似ていた【8】。産地という点からみると、北朝から隋代に至る





挿図３（左）　白地鉄絵詩文枕
臨水県出土
響堂山文化館蔵
挿図４（右）　白釉紅緑金彩菩薩塑像
金
臨水県出土
響堂山文化館蔵

従来、金加彩塑像としては男女俑と小玩具をみるだけであった。このような大きく（像高約20～50cm）鮮麗な仏像はまことに貴重である。

一時期、賈壁窯と安陽窯とはともに青磁を生産していたが、化粧土を施してはいなかった。地理上の観点からみると、臨水は磁県から二十五キロメートルしか離れていない。従って、この窯の製品である可能性が高いといえる。このことから、臨水窯の上限が北朝の時期にまで遡ることが説明できるばかりでなく、北方の窯で化粧土を使用した年代も一時代早めることができる。

一般にいわれているところによれば、南方では早くも西晋時代には武義窯において青磁に白化粧を施している形跡が見られる【9】。磁州窯ではまだ西晋時代の青磁が発見されてはいないが、私の亡父葉麟趾は『古今中外陶瓷彙編』に「晋代にはすでに生産されており、唐代には優れた製品が作られ、宋代になって著名になった【10】」と記している。この問題については、将来さらに考察と検討を進める必要がある。

磁州窯の唐代の製品に関しては、窯址内では発見されてはいないものの、当地の付近の唐墓から黄釉平底の注口の短い水注が出土している。しかし青磁、白磁の破片を自らの目で確かめるには至っていない。また、一九七五年に陶工が臨水窯の一帯で唐代の白磁を発見したとも聞いている。これは動乱の際に惜しくも失われ、今となってはどうにもしかたがなく、他日に希望を寄せるよりほかない。この時期は決して空白の時期とすることはできないと思う。

二　二つの陶片からみる磁州窯製品の新たな風貌

1　白地劃花に褐彩を加えた陶片　磁州窯の技法は豊富多彩で、統計によると十四種あまりある【11】。しかも磁州窯系の多くの窯の作品を併せて見ると、その技法は四、五十種を下らず、見るべきものが実に豊富であるといえる。さらに最近、観台窯址で、「白地劃花に褐彩を加えた」破片（巻頭原色図版４）が見つかった。これは、白地の釉が玉のように艶やかで、褐色が清新明快であるばかりでなく、劃花文様が生き生きとしており、ある種の自然で品のよい情趣をもっている。磁州窯の中でも上手の品と称するにふさわしいものである。これまでに見ることのできた窯址出土の陶片には、いわゆる「白釉々下醤彩」（「白地絵赭花」ともいう）あるいは「白釉々下醤彩劃花」（「白地絵劃赭花」ともいう）はあったが、これらはまず胎土の上に白化粧を施し、そこに文様を描き、あるいはさらに葉脈、花を劃花であらわしたものである。これに対し、この陶片は白化粧を施した後、先に劃花で文様を表し、後からその部位を褐彩（あるいは「浅絳」色〔えび茶色〕）で塗抹したものである。きびきびと、のびのびと生気に満ち、水墨淋漓の感がある。これまでは、伝世品の中でこの種の作品は声価が高いことは知られていたが、その製作地については結局のところわかっていなかった。さきの発見は、この問題を解決したばかりでなく、いわば磁州窯の花園に一輪の美しい花を加えることになったのである。磁州窯の陶工の技芸が群を抜いているのを見れば、その名声に背かな

いということがわかる。北方民間窯の中で指導的な立場にあり、千年を経てもなお衰えていないのも当然のことといえよう。

2 白地黒花「思斉」二字の破片　近頃ある人が東艾口窯の付近で拾った枕の破片（挿図5）を送ってもらって見たが、一目見て賛嘆の声を禁じえなかった。なぜなら、まず第一にその文字が楷書体で、書法は力強く、筆鋒をまっすぐにおろしており、詩文題字枕の傑作の名に値するからである。それは民間書法家の実力が奥深く、紙の裏まで透るような勢いがあったことを説明するに十分であるといえる。とりわけ貴重な点は、「思斉」二字の配置から推定して、「見賢思斉」（補注2）という四字の成語の一部であると思われることである。このように人生を正視し、自ら努力してたゆまず向上心に富んだ成語が磁州窯の器物に記されている事例はあまりない。普段見ているものを思い返してみると、「清沽美酒」、「酔郷酒海」、「梨花白」、「神芎丸」といった用途を示す瓶、罐のほかは、多くの場合吉祥の成語であったり、あるいは世を厭い悲観したり、賢く身を処する字句であり、また風を歌い月をめで、憂いを託する詩句であったりする。例をあげれば、「忍」、「忍事」（挿図6）、「衆中無語、無事早帰」、「招財利市」（挿図7）、「清浄道生」、「家国永安」、「清風細雨、黄花紅葉」あるいは「遠浦帰帆」、「有客問浮世、無言指落花」といった消極的な遁世の文字が北方民間窯で作られた盆、碗、盤、枕、瓶の上に満ちみちている。たとえば彭城鎮で出土した二つの代表的な作品があり、その一つは響堂山文化館所蔵の元代の四耳壷で、次のように書かれている（挿図8）。

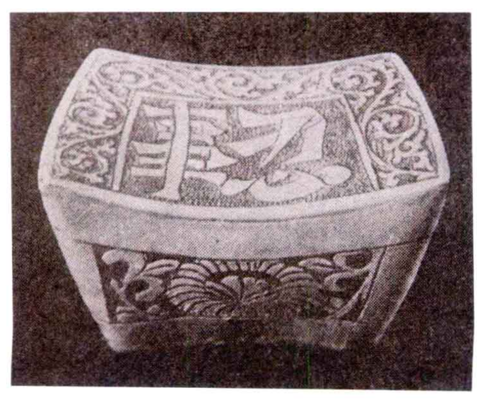
晨鶏初報、昏鴉争噪。那一个不紅塵裏閙。路遥々、水迢々、利名人都上長安道。今日少年明日老、山依好、人不見了。

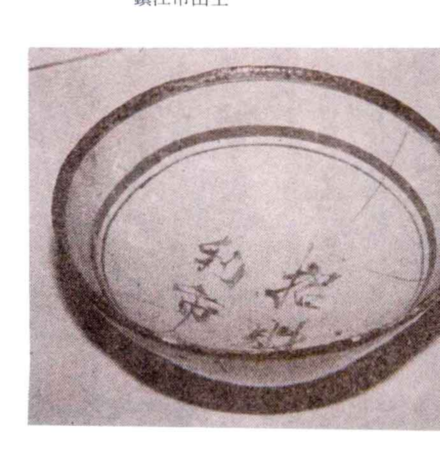
（『山坡里羊』）

もう一つは元代の長方形の枕で、次のようにある。（挿図9）

得閑且閑、已過終年。恨寧交（叫）別人上高竿、却交別他（却別叫他）人看。邯鄲、長安、皆属虚幻。論漁樵、一話間。江山自安、那裏也唐和漢。左難右難、枉把功名幹。煙波名利不如閑、倒大無憂患。積玉堆金、無辺無岸、限來時悔後晩（後悔晩）。病患過関，誰救的貧心漢？（『朝天







挿図5（左）白地鉄絵「思斉」銘枕破片と復元図　金　東西艾口窯址付近採集

挿図6（中）「忍事」刻銘枕　歴史博物館蔵

挿図7（右）「招財利市」銘鉢　鎮江市出土







挿図８　（左）白地鉄絵「山坡里羊」
詩文四耳壷　元
彭城鎮出土
響堂山文化館蔵
挿図９（中）　白地鉄絵「朝天子」
詩文枕 元 磁県文化館所蔵
挿図10（右）「王家造」詩文枕模写
彭城鎮出土　響堂山文化館蔵

子』漳濱逸人造）

この陶枕は現在磁県文化館に所蔵されている。これとは別に、もう一件が響堂山文化館に所蔵されているが、こちらは後半の部分しか書かれていない。さらに内容の上でも「煙波名利不如閑、倒大無憂患。」の一句を「煙波名利不如閑、到頭来無憂患。」としている。内容が大同小異であること、誤字別字がしばしば見られること、およびかなり多くの方面から発見されることからみて、このような思潮が広く流行していたことがわかる。

さらに意義深いことに、さきあげた彭城鎮出土の「王家造」の陶枕では次のように書かれている。（挿図10）。

風波実怕、唇舌休卦。鶴（何）長鶴（何）短天生下。勧魚家、共樵家、従今莫説賢魚（愚）話。得道助多失道寡、漁（愚）也在他、賢也在他。

（『山坡里羊』）

最後の一句、「漁（愚）也在他、賢也在他。」は浮き世を見限り、栄辱を意に介さない作者の達観した態度を十分に反映しており、「見賢思斉」の枕の作者の思想と比べてみてなお隔たりがあるといわざるをえない。特に、一般の枕に書かれた文字は多くの場合は粗雑な行草書であり、書法はひどく奔放で端正なところがない。これに対して、この枕の作者の書法は見ての通り精緻であり、一筆たりともいいかげんなところがなく、大いに「顔筋柳骨」の風【12】がある。まさしくいわゆる「書為心画」【13】であり、厳しくおごそかな書風でおもおもしい句を書いている。あるいは、戦乱の時期に逃亡した士子が工匠の中に身を隠していたのであろうか。枕にしばしば「漳濱逸人」の署名が見られるように、剛健で力のこもった筆でこのようなすばらしい語句を書いて、みずから励みまた人々に呼びかけていたのかもしれない。同時に世情の混乱、太平を望む人々の心情を反映しており、新生面を開く作品であるといえる。

結局のところ、以上に見てきたような「吉光片羽」【14】を通して深く感じさせられたのは千年もの歴史をそなえた古窯というものは、一度や二度の調査あるいは数箇所の試掘ではとうていその全貌を捉えることなどできず、何度も繰り返し調査研究および対比観察を行わなければならないということであった。古人がいうところの「温故知新」と「鍥而不舎」の

道理を身をもって知らされたところである。特に磁州窯のように悠久の歴史をもち、品種が多く、かつ大きな影響力をもった典型的な民間窯では、個人的な好みや盲人が象をなでるような方法で、全盛期の宋代の製品や窯址ばかりをとりあげて、草創期や衰退期のことをなおざりにしているようでは、とうてい問題の解決は望めない。これをいいかえれば、視野を広げ縦横に考察をめぐらさなければならないということである。上古の磁山文化はとりあえず論じないでおくにしても、北朝の賈壁窯、臨水窯から今日は彭城窯まで、すべて同じ血筋を受け継いだ磁州窯の主体であるとみなすべきであり、表面的な人為技法上の更新発展のみがあって、本質的な天然の水、土の根本的な変化はなかったのである。同時にまた地質上の条件は基本的に同一であり、磁州窯と河北、河南、山西、山東、さらに内蒙古、遼寧一帯の地方の名窯の製品とは容易に区分できないことが多く、鑑別する上で多くの困難をきたしている。この点はすでに人々の注意を引きはじめている。例えば、最近河南の地質調査員が修式県当陽峪の宋代の窯址を調査した結果、用いている原料および周囲の地質条件が磁州窯と基本的に同一であることが明らかにされた。当陽峪は太行山の最南端に位置し、やはり丘陵地帯にある。用いられている土は黄褐色を帯びた灰白色の半軟質の粘土で、磁州窯で一貫して使用されている「大青土」と層位が一致している【15】。

　さらに考古資料が証明するところによると、河北臨城、内丘、磁県から河南安陽一帯の太行山東麓地区全体で、隋代（五八一～六一八年）前後の頃にひとしく青磁と白磁を焼いていた。邢窯の唐代の白磁と青磁についてすでに多くの窯址が発見されたからには、磁州窯の範囲内で今後唐代の窯址が発見される可能性を排除することはできない。しかも、上に述べたようにこれを裏付ける材料もある。そして、これまで述べてきたような多くの理由があってこそ、宋代磁州窯の最盛期のさまざまな技法は大きな影響力をもちえたのである。例えば、白地絵黒花〔白地鉄絵〕の技法は宋、遼、金、元時代（九六〇～一三六八年）の邢窯、定窯、鈞窯さらにその他の南北の民窯に多かれ少なかれ影響を及ぼしている。そのため、今後なんらかの形でこれらの窯の横のつながりを対比研究することは、真剣に研究討論に取組む価値のあるテーマであると思われる。

注１　磁州窯は宋代にはすでに一派をなしており、多大な影響をもっていたが、当時の文献でこれに言及しているものは見当たらない。十四世紀の明初の時期になって初めて著録に現れはじめる。例えば、洪武（一三六八―一三九八年）時代の曹昭の『格古要論』や万暦（一五七三―一六二〇年）時代の謝肇淛の『五雑俎』の中には磁州窯に関する記載がある。ただし、きわめて簡単な記述にとどまり、その主要な成果や特徴を説き明かすには至っていない。

２　明の陳継儒（一五五八―一六三九年）の『妮古録』に次のようにある。「余秀州買得白定瓶、口有四紐、斜焼成仁和館三字、字如米氏父子

書。」故宮博物院にこの種の磁州窯の製品が所蔵されている。

3 Margaret Medley, Illustrated Catalogue of Ting and Allied Wares. David Foundation, London, 1980.

4 Mino Yutaka, “Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Northern China: Tz’u-chou Type Wares,960-1600 A.D” 1981.

5 葉廣成『漫談磁州窯』（『邯鄲文史資料』第一輯 一九八四）に「遊滏水鼓山記」という碑文を引いて次のようにある。

「……彭城陶冶之利甲天下、由滏可達於京師。而居人萬家、皆敗瓮為墻壁、異哉！晨起、視陶陶之家、各為一廠。精粗大小、不同煆冶。入室、睹為缸者用双輪、一輪坐泥其上、一輪別一人牽轉、以便彼輪之作者、作者圓融快便入化矣。為碗者止一輪、自撥轉之、而作亦如是。□之似此作者曰千人而多、似此廠者曰千所而少。歳輸御用者若干器、不其甲天下哉！而近以旱故、各減十之一二矣。……」

6 注4 P. 249, pls. 116, 208.

7 中国珪酸塩学会編『中国陶瓷史』P. 246.

8 葉廣成『漫談磁州窯』二、「宋代以前的陶瓷生産」。

9 貢昌「談婺州窯」（文物編輯委員会編『中国古代窯址調査発掘報告集』一九八四。）

10 葉麟趾教授が一九三四年に発表した『古今中外陶瓷彙編』の第四章、「宋朝窯器第二節、磁州窯」。また、この書の第一章「歴史窯器総論」の記載によると、「戦国時代、趙国邯鄲（すなわち現在の河北邯鄲県）では製陶を行っていた。……唐宋代以来磁州窯が製造した虎枕を見てみると、邯鄲で作られたものに似ている。唐時代邯鄲は磁州に属しており、邯鄲窯が後の磁州窯の元になったことがわかる。現在でも邯鄲県には白釉墨彩を生産する窯がある。」

11 中国珪酸塩学会編『中国陶瓷史』P. 241－246.

12 唐代書法家顔真卿、柳公權の二人の書法風格を指す。柳公權の書風は顔真卿に倣っており、中国の書道界では昔から「顔筋柳骨」の習字方法が行われている。

13 漢揚雄『法言・問神』「故言、心声也。書、心画也。声画形、君子小人見矣。」

14 「吉光」とは伝説中の神馬の名である（『抱朴子・対俗』）。「片羽」は神馬の体の一片の毛を指し、「吉光片裘」ともいう。古陶磁の破片や、碑の残片、断簡、金や玉の細片等の文物の類のような珍貴な芸術品の残片をたとえていう。

15 程在廉『磁州窯地質基礎』一九八五年河北省地質鉱産開発管理処印本、葉喆民「論当陽峪窯与磁州窯系」（『中国陶瓷』一九八二年一～二期）。

補注1 最近では耀州窯の新しい発見として、この種の類品をも含む金代

地層の中より出土したことがある。

補注２　賢者の為すところを見て、おのれもそれに斉（ひと）しからんことを思うこと。『論語・里仁』に「子曰見レ賢思レ斉、見ニ不賢一思ニ内省一也。」とある。また『詩、大雅、思斉』に「思斉大任、文王之母」、『集伝』に「思、語辞。斉、庄、此庄敬之大任。」、『詩、大雅、文王序』に「思斉、文王之所以聖也。」とある。

以上は一九八六年九月十四日、青山学院大学において葉喆民氏が行った講演原稿の翻訳である。葉喆民氏については本巻彙報欄の山崎一雄氏による紹介を参照されたい。

(本文是一九八六年九月十四日叶喆民在日本东京青山学院大学所作学术讲演的译文，原稿中文发表在《中国陶瓷》一九八七年四期，题为《磁州窑新得》)

河北省磁县观台磁州窑遗址发掘简报

北京大学考古系 河北省文物研究所

磁州窑系是宋、元时期在我国北方活跃着的一个巨大的民窑体系。它分布广泛，特征鲜明，影响深远，为世人瞩目。河北省磁县观台窑址是磁州窑系的一处中心窑场遗址，早在50年代初期，著名古陶瓷学家陈万里先生已经发现了这座窑址。[1]1958年，观台镇兴修引漳灌溉工程，河北省文物工作队配合工程对窑址进行了小规模发掘，发表了简报。[2]这次发掘根据地层堆积情况和各地层中出土的铜钱，将观台窑的遗存分为四期，时代分别为元代、金代、宋末金初和北宋元丰以后，从而也说明观台窑创烧于北宋神宗元丰以后，终于元代。可惜发掘面积较小，简报过于简单。1960年~1961年，河北省文物工作队为配合岳城水库工程，再次对观台窑址进行了大规模的发掘，在1962年12月18日的《光明日报》上作了报道。这次发掘面积达2100平方米，发现了一些瓷窑和作坊，出土了丰富的遗物，但至今未见简报或报告发表。1964年，故宫博物院李辉柄同志又对观台、冶子、东艾口三个窑址进行了调查，发表了调查报告。[3]在这些工作的基础上，国内外许多学者对磁州窑进行了初步的总结和专题研究。[4][5]

1987年3月24日~7月25日，北京大学考古系与河北省文物研究所联合对观台窑址再次进行了发掘。发掘历时4个月，共开探方12个，总面积约480平方米。发现了窑炉9座，其中6座保存相当完好；发现加工原料的大型石碾槽1座，出土各种完整的或可复原的瓷器2000多件，瓷片数十万片。发掘工作由北京大学考古系宿白教授任领队，参加发掘的有邯郸地区文物保管所马忠理、王立军，北大考古系秦大树、陈彦堂、姜林海、王献本等同志，北大考古系王树林老师绘制了遗址图，磁县文物保管所张子英、张利亚、王春雨等同志大力协助，使发掘工作得以顺利进行。

一、发掘情况及典型地层

观台窑址坐落在漳河岸边，距磁县县城约40公里。遗址为一舌形台地，当地群众称之为西岭，从观台二街村一直伸入岳城水库，南高北低，高差约40米。漳河从遗址西、北两面流过，南边是新修的公路。

12个探方分布在5个地点，分为A、B两区。（图一）

A区，位于遗址正中偏南部，开探方8个。T1~T4位于遗址最高处的第一台地上，T6、T7、T9、T12位于第二台地上。

B区，位于遗址中部偏东，开探方4个。T5、T10位于第四台地上，清理出6座窑炉。T8、T11位于第五台地上，在其中清理出大型石碾槽。

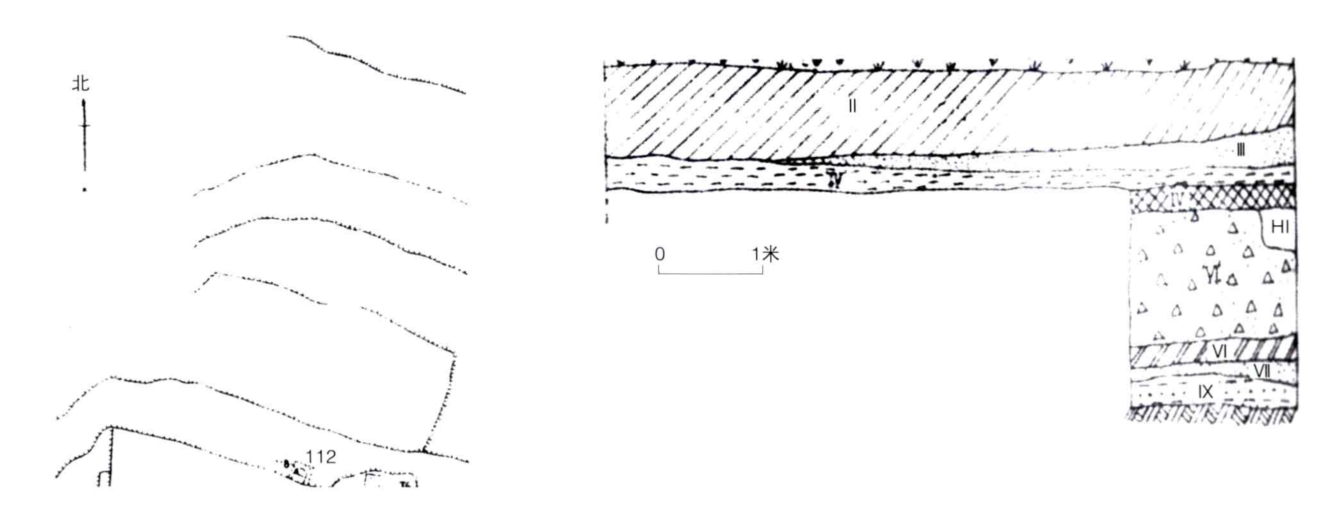
【1】陈万里：《调查平原、河北二省古代窑址报告》，《文物参考资料》，1952年第1期。

【2】河北省文化局文物工作队：《观台窑址发掘报告》，《文物》，1959年第6期。

【3】李辉柄：《磁州窑遗址调查》，《文物》，1964年第8期。

【4】冯先铭：《宋磁州窑综论》，《人文杂志》，1980年第1期；李知宴：《磁州窑瓷器的绘画艺术》、宋伯胤：《磁州窑的画与诗》，《考古与文物》，1987年第3期；魏之瑜：《谈磁州窑装饰艺术的继承性和创造性》，《河北陶瓷》，1979年第4期；周仁，李家治：《中国历代名窑陶瓷工艺的初步科学总结》，《考古学报》，1960年第1期。

【5】中国硅酸盐学会主编：《中国陶瓷史》，北京，文物出版社，1982。



图一　观台窑址1987年发掘坑位图
图二　T8北壁剖面图

这次发掘面积虽不大，但根据调查情况看，探方的分布基本上覆盖了遗址堆积最丰富的地段，代表了遗址各个时期的堆积。下面分几个探方介绍地层，以期概括各个时期。

T8，以北壁剖面为例。（图二）

第Ⅰ层，耕土层，厚0.1米~0.2米。

第Ⅱ层，纯净细密的黄色土，厚0.6米~0.9米，为近代扰层。

第Ⅲ层，厚0米~0.35米，松散的红灰色堆积，含大量烧土末。出土瓷片丰富，器类主要有白釉双环纹“王”字碗和黑釉敛口碗、罐等。

第Ⅳ层，厚0.2米~0.3米，灰褐色料泥层，土质细腻，胶结紧密。出土物与Ⅲ层相似，发现“熙宁元宝”1枚。

第Ⅴ层，厚0.3米~0.4米，灰褐色层状堆积，系长期使用的工作面，含大量杂质。出土物以白瓷为主，有少量划花瓷片和绿釉瓷片。大石碾槽就位于此层上。Ⅴ层下压着H1、H2两个灰坑。为了保护石碾槽，第Ⅴ层仅清理了东北角2米×2米的一小块。这一层也出土1枚“熙宁元宝”。

第Ⅵ层，厚1.6米，松软的棕黄色土。出土瓷片丰富，白釉一般都稍泛青而晶莹，器类以真壁折腹碗、香炉为多。

第Ⅶ层，厚0.1米~0.2米，灰色和红色间杂的细碎碴土。出土瓷片以白釉为主，釉色与第Ⅵ层相似，另有黑釉、饴釉（青瓷）和芝麻酱釉。器类以碗、香炉为多，还有元宝形瓷枕、矮领罐等。

第Ⅷ层，厚0.1米~0.25米，棕灰色土。所出瓷片釉色、器类与第Ⅶ层大体相同，有侈口瓜棱罐、直领双系短流水注和宽边扁腹大香炉等。

第Ⅸ层，厚0.3米~0.45米，黄土夹杂断续的灰白色碴土。出土几片白釉剔花唾盂残片，其余与第Ⅷ层相同。

第Ⅹ层，实际上是一条东西向的沟，没有伸延到北壁，厚0.9米，棕灰色细土。所出瓷片釉色、器类与第Ⅷ、Ⅸ层大体相同。

T10，以西壁剖面为例。（图三）

第Ⅰ层，耕土层，厚0.05米~0.15米。

第Ⅱ层，厚0.25米~ 0.35米，松软的棕黄色土。其中主要包含极破碎的白釉瓷片，器类有双环纹“王”字碗。Ⅱ层下有H1、H2两个灰坑，但不在西壁剖面

上。

第Ⅲ层，分布在探方东部，西壁剖面上没有这一层。厚0米~0.4米，为青灰色料泥层。出土瓷片很少，只有少量白釉碗、枕、花盆的胎体和绿釉瓷片。

第Ⅳ层，厚0米~1.7米，自西向东呈斜坡形层状堆积，含各种土质和灰碴。出土瓷片丰富，有白釉、黑釉、仿定器、绿釉、素胎件等，器物种类有碗、盆、罐、瓶、器盖、枕、建筑脊饰等。出土“元祐通宝”、“熙宁元宝”各1枚。

第Ⅴ层，厚0.5米~1.2米，主要分布在Y4窑门前和Y6前部，西壁剖面上没有这一层。为松软细密的棕黄色土，其中含瓷片很多，器类以白釉碗为多，有较多的白地黑花器、绿釉器、素胎件和琉璃构件，仿定器的比例少于第Ⅳ层。Ⅴ层下压着Y4、Y5、Y6共3座瓷窑。

第ⅤS层（Ⅴ层南），分布于探方南部，一部分被压在Ⅳ层下，一部分直接压在Ⅱ层下，厚0.5米~1.5米。上部为松散细碎的烧土末，下部较致密。ⅤS层的面貌与北边的Ⅴ层显著不同，所出瓷片以白釉、黑釉为主，器类有碗、盘、罐、枕、玩具和香炉。有装饰的极少，仅出珍珠地划花叶形枕和带梅花点酱斑小罐的少许残片。

第Ⅵ层，厚0.3米~0.4米，为一灰碴层，与ⅤS层之间有一个工作面相隔。出土的瓷片白釉很光亮，有细碎的米仔开片。有一些黑釉仿定碗片，有的有兔毫和油滴状结晶斑。又有一些珍珠地叶形枕片。器类有碗、盆、罐、香炉等。在这一层下有一个工作面，Y6就压在这一层之上。

第Ⅶ层，厚0.3米，黑褐色堆积，上下均有一工作面，出土物与Ⅵ层相同。

T7，以东壁剖面为例。（图四）

第Ⅰ层，耕土层，厚0.25米~0.45米。

第Ⅱ层，厚0.25米~0.8米，灰黑色碴土，极松散。出土大量黑釉碗、罐、盘残片，白釉只占少数，还有大量的漏斗形匣钵。

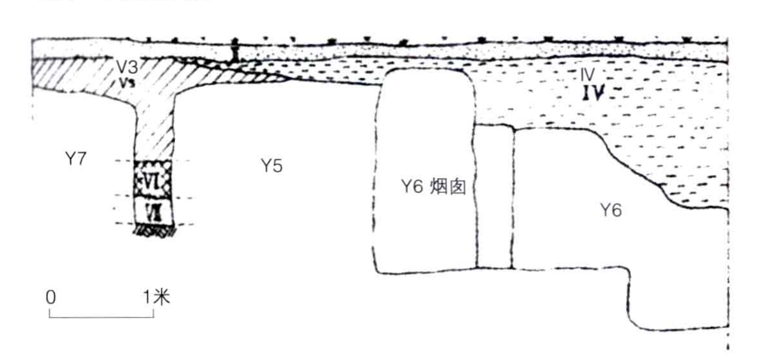
第Ⅲ层，0.3米~0.7米，深灰色矸子土，细而坚致。出土瓷片中白釉占绝大多数，器类有碗、盘、器盖、盆、罐等。有少量的黑釉器。

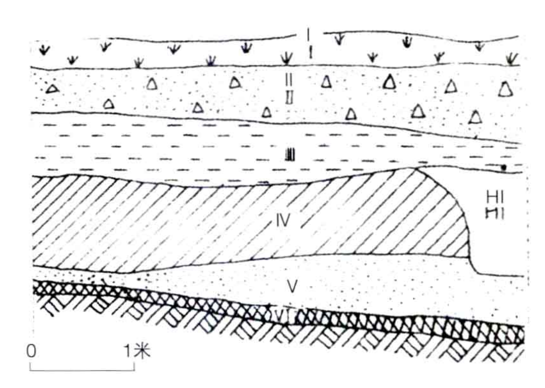
第Ⅳ层，厚0.7米~1.5米，细密的棕黄色土。出土瓷片很少，几乎全部是白釉器，器类有碗、盘、盆、器盖、枕等。出土“元丰通宝”、“熙宁元宝”各1枚。

第Ⅴ层，厚0.15米~0.65米，疏松的浅黑色碴土。出土瓷片丰富，以白釉居多，有一些带划花、白地黑花和白釉梅花点酱斑装饰的瓷片及少量绿釉和黄绿琉璃片。器类有碗、盆、盘、器盖、香炉等。

图三 T10西壁剖面图

图四 T7东壁剖面图





第Ⅵ层，厚0.1米，青灰色料泥，未出瓷片。

二、分期及出土遗物

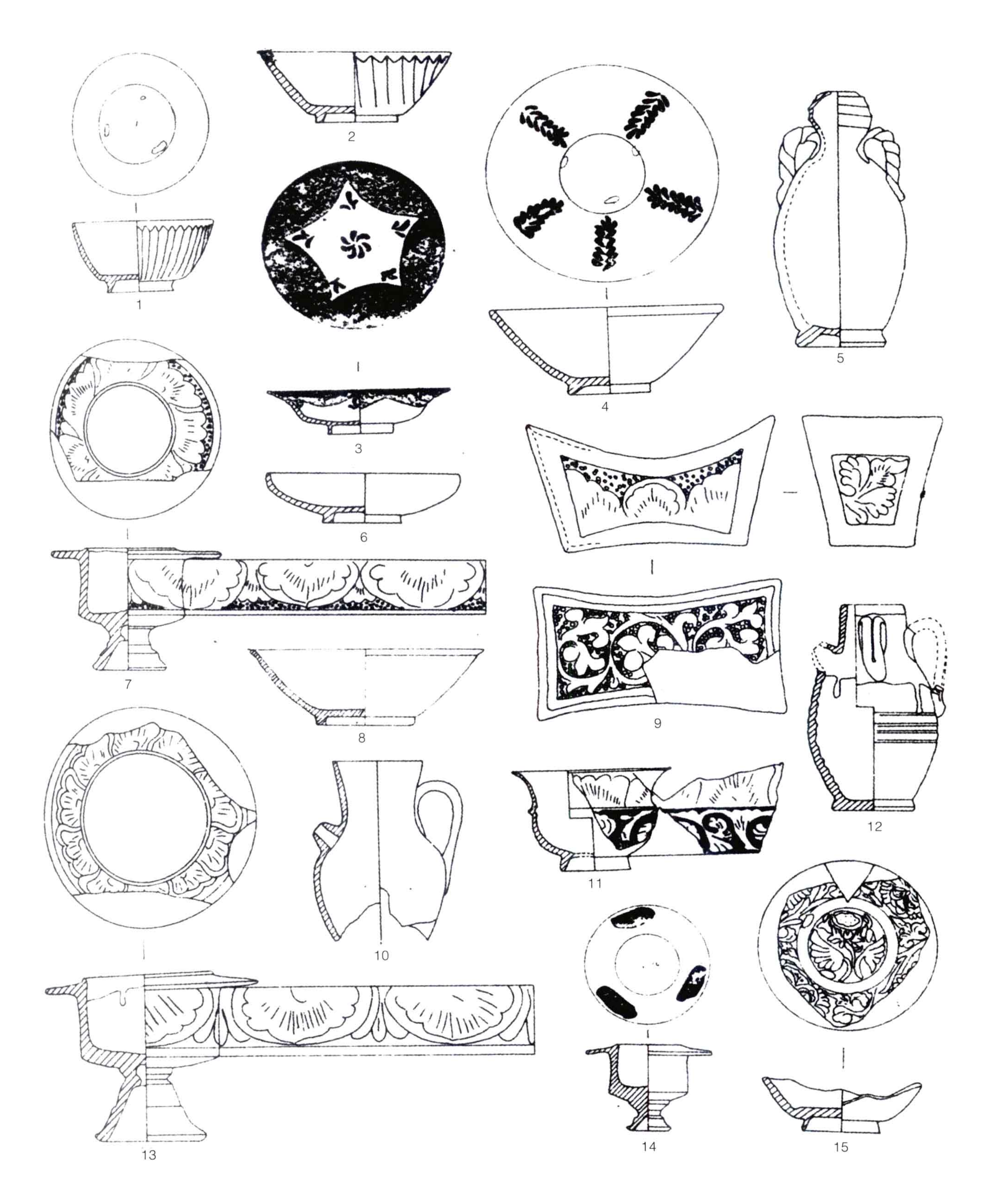
根据各探方地层的叠压关系、出土器物类型的同异和演变，以及烧制工艺、釉色、胎质和装饰技法的发展变化，将这次发掘所获得的遗迹和遗物分为四期七段。

第一期，以T8第Ⅹ～Ⅵ层为代表。瓷片釉色都非常晶莹光亮，白釉大部分略泛黄绿色，釉厚处闪青色。这是由于在还原气氛中，釉厚处含铁量稍多造成的。绝大部分器物有细碎的开片。器壁较厚。胎色一般较深，呈灰、灰褐或灰黑色。胎质一般较细腻，但胎体上常有肉眼可见的小气孔，在断碎处有时可见胎体呈层状。这一期的装烧方法一部分为裸烧，采用两头略细的窑柱和三足垫饼支烧。在遗址中发现这种三足垫饼的使用方法是在窑柱上垫几块半截的砖头，砖头上加三、五片垫饼，上边再覆扣支烧碗或盘。因此，在碗、盘的底部都有3枚横向的支钉痕。另一部分则使用匣钵，一般是较精致的产品。一期的匣钵一般外壁都较白，胎较细，胎壁较薄。在一部分碗、盘的外部有黄绿色斑痕，是草木灰落在釉层上与釉反应的痕迹，也是以柴为燃料的证据。

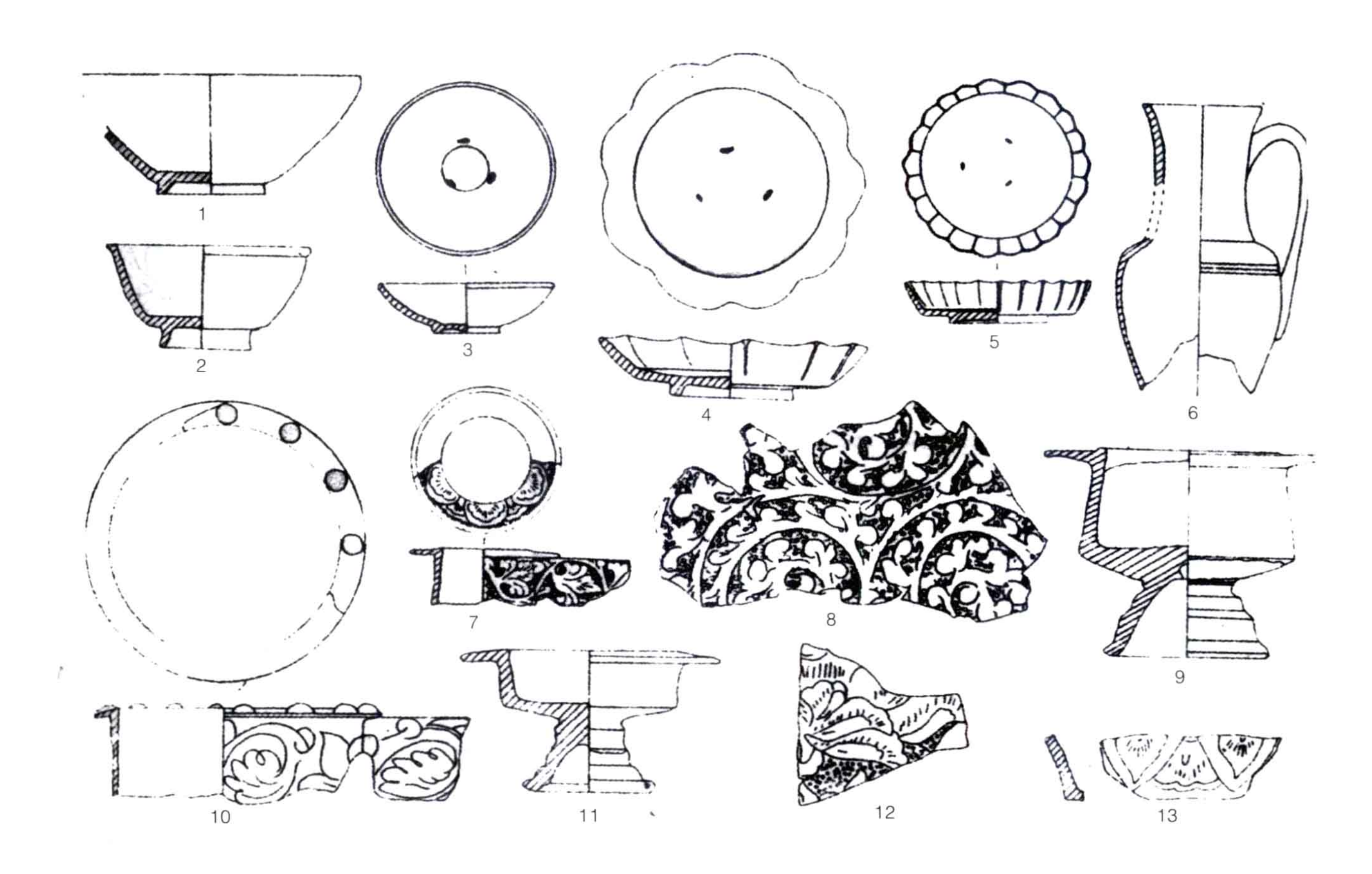
第一期前段，以T8第Ⅹ～Ⅶ层为代表。瓷片以白釉为主，其次是黑釉，还有少量的饴釉和芝麻酱釉、豇豆红釉。一期前段的代表性器物有白釉直壁斗形刻莲瓣碗（图五，1）、白釉唇口碗（图五，4）、白釉侈口小碗（图五，8）、白釉斜壁敞口刻莲瓣碗（图五，2）、黑釉星形露胎盘（图五，3）、白釉敛口曲腹盘（图五，6）、饴釉划花香炉（图五，13）、饴釉珍珠地划花香炉、白釉珍珠地划花宽沿扁腹香炉（图五，7）、白釉绿斑小喇叭足香炉（图五，14）、芝麻酱釉短流双系水注（图五，12）、白釉单把水注（图五，10）、芝麻酱釉葫芦形瓶（图五，5）、白釉剔花唾盂（图五，11）、珍珠地划花元宝形枕（图五，9）、饴釉印花碗（图五，15）等。

此段器物制作一般较规整，流行高而薄且外撇的圈足，或为矮圈足，足内斜削。主要装饰技法有白釉绿斑、白釉酱斑、剔花、划花、珍珠地划花、在器物外壁刻莲瓣纹及印花。由于胎色较深，划花和剔花装饰显得对比强烈，更映衬得釉色晶莹光亮。纹饰的图案主要有半圆形团花、云头状团花、菊瓣纹、缠枝菊花和连续蔓草纹等。

第一期后段，以T8第Ⅵ层为代表。这一段的釉色、胎质胎色、装烧方法都与前一段大致相同，但器物组合、类型及装饰有所变化，出现了白釉珍珠地划花叶形枕（图六，8）、白釉敛口斜曲腹碗（图六，1）、白釉折沿斗形碗（图六，2）、白釉浅腹碗（图六，3）、白釉斜壁花瓣口盘（图六，4）、白釉直壁花瓣口盘（图六，5）、黑釉窄边浅腹香炉（图六，11）、白釉平沿斜腹香炉（图六，9）、白釉绿斑长颈单把水注（图六，6）、饴釉暖盘（图六，10）。器物的圈足有变高变直的趋势，腹壁变得圆曲。从总体看，大型的白釉斗形碗和唇口碗减少，代之以大量个体较小的白釉浅腹碗和折沿斗形碗等。装饰技法没有太大变化，但纹饰发生了变化，连续蔓草纹变得自由而复杂，（图六，7）云头状团花发展成类似蕉叶纹的形式，（图六，13）在枕面上开始出现大片叶子的莲花纹。（图六，12）



图五 第一期前段典型器物



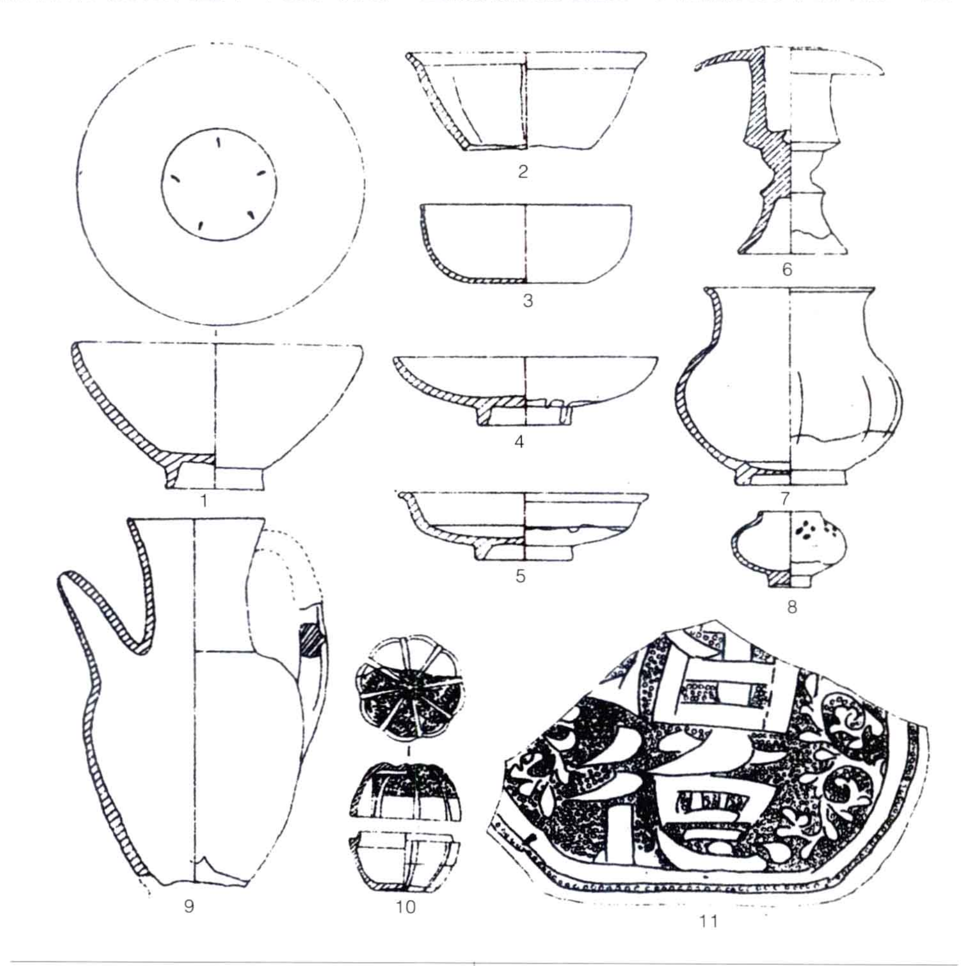
图六　第一期后段典型器物

第二期，以T10第Ⅶ~Ⅴ层和T7第Ⅴ层为代表。瓷片釉色多呈光亮的直白色或粉白色，常有大块或长条状开片，也有极细碎的所谓米仔开片。胎色变浅呈灰白或灰色。火候较高，胎体细密坚致，肉眼一般不见气孔。第二期是观台窑胎质最好的阶段。这时开始使用细小的三角形支钉叠烧，最底下用直壁平底的支顶匣钵支垫。在碗、盘内底都有3~5枚细小的纵向支钉痕。窑具有大个的钵形匣钵和细长的筒形匣钵，匣钵外壁多呈焦黄色，这是由于粘满窑汗所致，有些匣钵外壁还粘有厚厚的一层蜂窝状物质。胎体也较粗厚。此外，还有一些较大的垫饼和支垫。从第二期开始用煤为燃料。这次发掘清理了一组瓷窑（Y2~Y6），正处于二期前、后段之间，从结构可以清楚地看出是早期烧煤的窑（详见以下介绍）。这对于了解北方地区窑炉的变化以及制瓷技术的发展都是很有意义的。

第二期前段，以T10第Ⅵ层、Ⅶ层为代表。瓷片仍以白釉为大宗，黑釉其次。开始出现胎壁很薄，不施化妆土的仿定器，其中有些是芒口器。饴釉消失，出现少量的绿釉器和黄绿琉璃器。黑釉器中流行在釉上洒“斑花石”的鹧鸪斑纹，不少还有油滴和兔毫状结晶斑。这一段是黑釉器发展的高峰，不少黑釉碗胎壁很薄，制作工整，很像黑定器。在装烧工艺方面，三角形支钉和三足垫饼并存。一些器物的表面发现既有黄绿色的草木灰落砂，又有焦黄色并粘有许多颗粒状物质的煤灰落砂，说明这一期烧窑时是煤、柴并用的。典型器物有白釉敛口深腹碗（图七，1）、白釉侈口凸线纹碗（图七，2）、白釉曲腹高足盘（图七，4）、白釉折沿折腹盘（图七，5）、白釉仿定钵（图七，3）、白釉宽沿长腹香炉（图七，6；图八）、白釉侈口直领瓜棱罐（图七，7）、白釉酱斑梅花点纹直领小罐（图七，8）、酱釉长流水注（图七，9）、白釉花式印花盒（图七，

10）、白釉珍珠地划花并书文字的叶形枕（图七，11；图九）。此段器物的圈足一般都比较高，内外都很直，呈玉环形。装饰技法以白釉酱斑为最多，第一期的草叶纹变成梅花点纹，仍有一些白釉绿斑。珍珠地划花仍为主要的装饰，但图案与第一期相比有较大变化，珍珠地占了画面的大部，配以疏朗的草叶纹和文字。在这段新出现了划花以篦纹做地、鹧鸪斑和内壁饰白凸线的装饰手法。外壁刻莲瓣的装饰消失了。1958年发掘的最早一组地层就相当于这次的第二期前段。

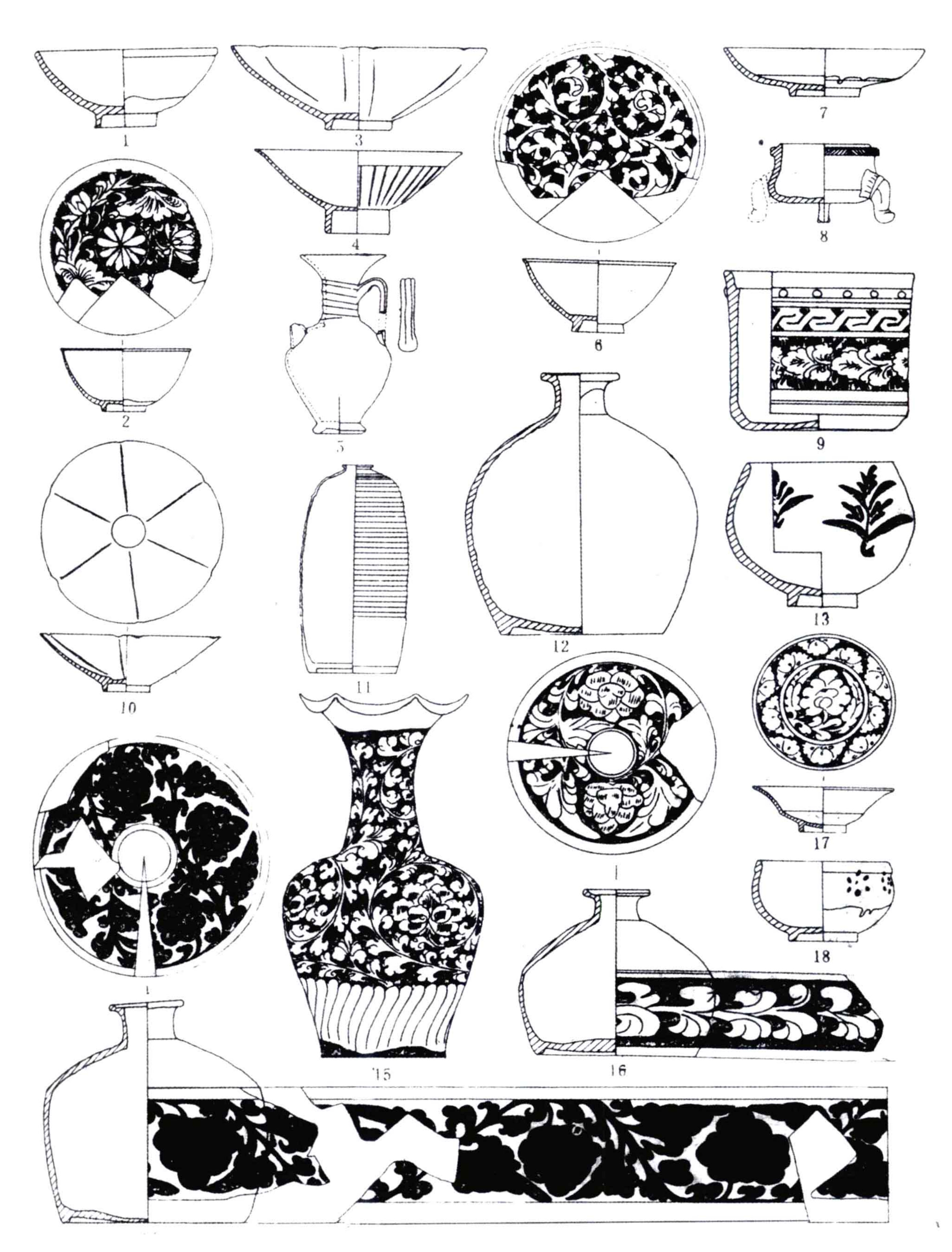
第二期后段，以T10第Ⅴ层和T7第Ⅴ层为代表。这一段白化妆瓷所占的比例减少，大量出土仿定器，而且这类瓷器变粗，相当一部分使用三角形支钉叠烧。黑釉所占的比例基本未变，仍有一些精美的兔毫盏。绿釉器及黄绿琉璃器明显







图七 第二期前段典型器物
图八 白釉宽沿长腹香炉（第二期前段）
图九 白釉珍珠地划花书文字叶形枕（第二期前段）

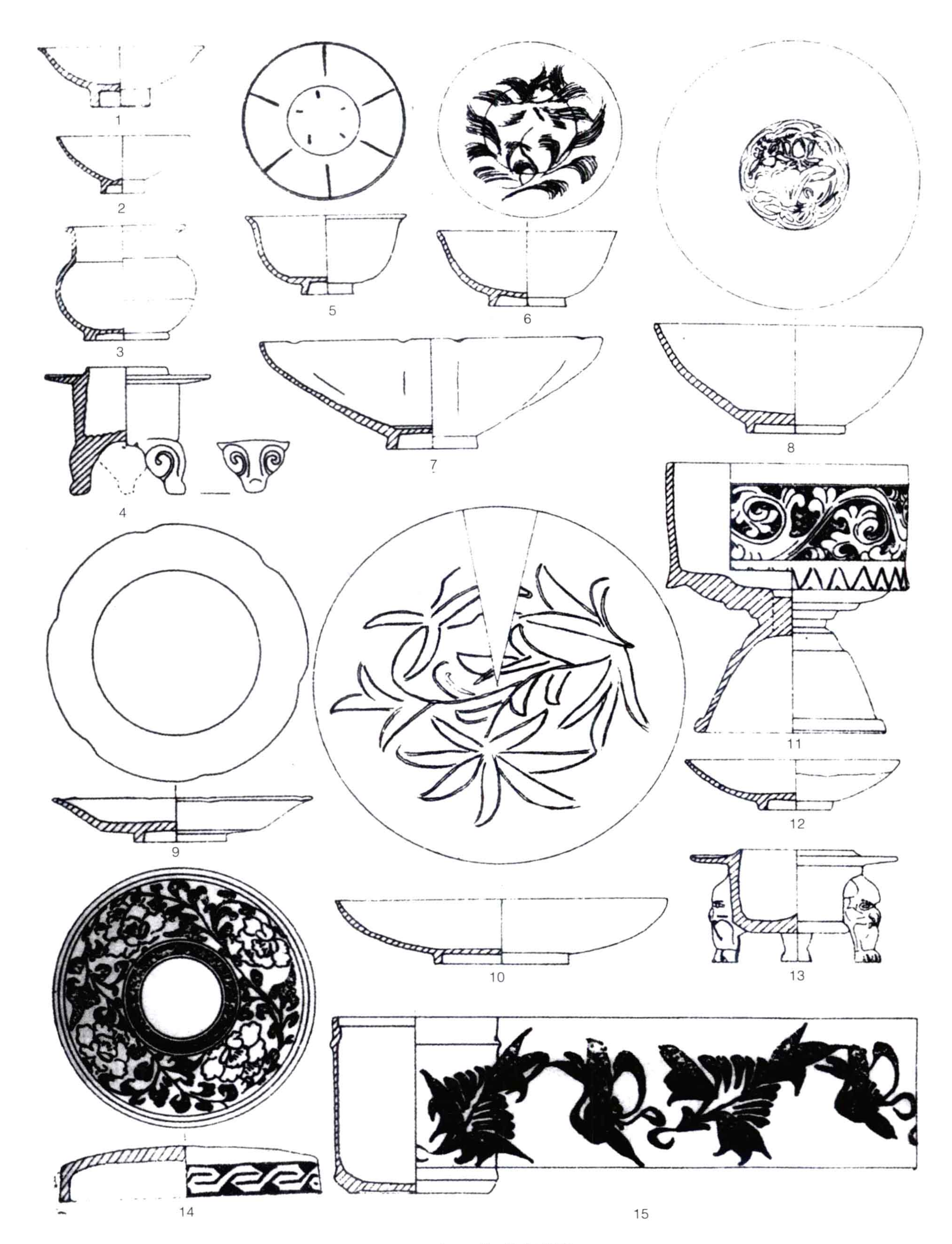


图十　第二期后段典型器物

增加，并出现少量红绿彩器。全部采用三角形支钉支烧。这一段的典型器物有白釉曲腹碗（图十，1）、白釉划花侈口深腹碗（图十，2）、黑釉划花侈口深腹碗（图十，6）、白釉仿定敞口曲腹碗（图十，3）、白釉仿定斜壁高圈足碗（图十，4）、白釉仿定斜壁碗（图十，10）、白釉折腹盘（图十，7）、黑釉划花折腹盘（图十，17）、素胎三足香炉（图十，8）、白釉喇叭口长颈水注（图十，5）、白釉圆肩矮梅瓶（图十，12）、白剔花、黑剔花折肩矮梅瓶（图十，14、16）、白釉剔花平底花口瓶（图十，15）、白釉划花盒（图十，9）、白地黑花钵（图十，13）、白釉酱斑七点梅花纹矮领罐（图十，18）以及酱釉变形梅瓶（图十，11）。器物较为普遍地出现挖足过肩现象。装饰技术有了较大变化，白釉绿斑消失，珍珠地划花技法也已衰落，较多出现白釉酱斑，划花、篦划花装饰数量很多，白剔花成了最主要的装饰手法之一，新出现了黑剔花、白地黑花、白地绘划花、模印花等装饰。这些技法日后构成了磁州窑最典型的风格。在图案的配置方面，在比较小的器物上用折枝花，大件器物上用缠枝花开始形成规律。

第三期，以T10第Ⅳ层、T7第Ⅳ层为代表。从这期开始，观台窑进入最繁荣的阶段。出土器物以白釉器为主，仿定器其次，还有黑釉、绿釉、红绿彩、黄绿琉璃器、素胎器等。白釉一般呈直白色，发半木光，很少有开片的。胎色主要是棕灰和黄灰，胎质一般较细，但火候不太高，不少器物胎体很疏松。装烧方法与二期后段相同，在地层中出土了一些个体较大的匣钵和大量的支顶匣钵，出现了大个儿的漏斗形匣钵、烧瓷枕用的椭圆形匣钵和很大的支圈。另有烧制低温铅釉和琉璃器的三叉形支钉，这是一种烤花窑具。

第三期的典型器物有白釉侈口浅腹高足碗（图十一，1）、白釉侈口深腹凸线纹碗（图十一，5）、白釉篦划花侈口曲腹碗（图十一，6）、白釉印花敞口曲腹碗（图十一，8）、白釉仿定曲腹碗（图十一，2）、白釉仿定敞口碗（图十一，7）、白釉斜壁折腹盘（图十一，9）、白釉浅腹盘（图十一，12）、白釉仿定曲腹盘（图十一，10）、素胎三足香炉（图十一，4）、素胎兽足香炉（图十一，13）、素胎镂空熏炉（图十一，11）、白地黑花器盖（图十一，14）、白地黑花盒（图十一，15；图十二）、白地黑花花口瓶、白地黑花梅瓶、白地黑花椭圆形鹭鸶纹枕、白釉直领罐（图十一，3）、黑釉凸线纹双耳罐（图十三）。此外，还出土了大量的素胎器、建筑脊饰、模具和玩具。素胎器有印花单边如意头形枕、印花椭圆形枕、卧婴枕、佛龛（图十四）等。建筑脊饰有伽棱频迦、力士、摩竭（图十五）、羽人及建筑脊饰的中心构件。模具有婴戏纹枕侧墙范、牡丹纹枕侧墙母范、抱婴妇人俑范等。玩具类有骑马武士俑、击鼓婴儿俑、狮子莲花座等。第三期的装饰技法最丰富，仍以划花、篦划花最多，白地黑花装饰达到了鼎盛时期。还有一种精美的黑剔花刻填技法，先剔出动物的轮廓，再划线，随后在划纹上填彩。这种技法在河南修武当阳峪窑很流行。还流行模印花。模制器物和镂空技法也是本期的特色。此外还有白剔花、黑剔花、绿地黑花、绿釉剔花、黑釉凸线纹、仿定窑的刻花、黄绿琉璃等。纹饰图案也最丰富，在大型器物上流行小碎叶的缠枝牡丹、芍药等，小件器物上多用复杂的大叶折枝花或很简单潇洒的单株草叶纹。最有特点的是“福禄寿”题材的纹饰，多用在单边如意头形枕和花盆上，以“福”字、小鹿和两个寿星或松鹤表示。还有一些连续忍冬纹、婴戏纹和动物纹饰如鱼、兔、鹤、雀、龙、凤等。

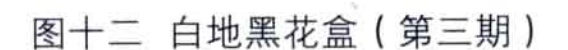


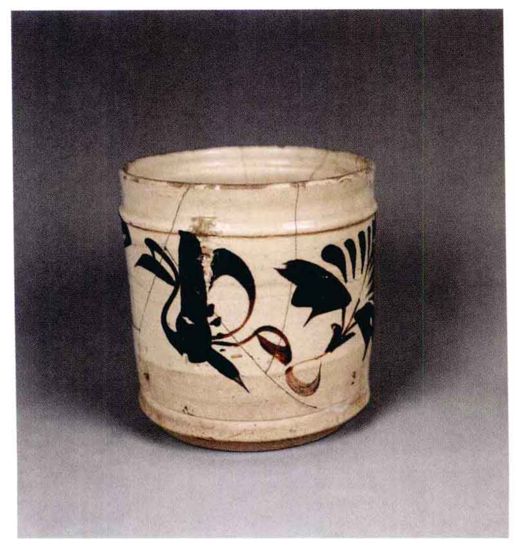
图十一　第三期典型器物

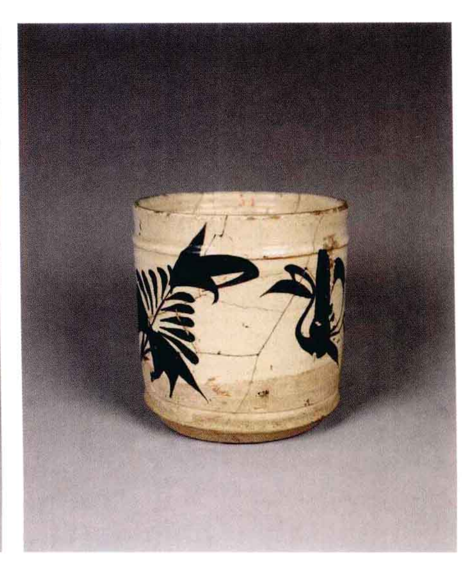
第四期，以T8第Ⅲ、Ⅳ层，T10第Ⅱ、Ⅲ层，T7第Ⅱ、Ⅲ层为代表。此期器物明显地表现出粗陋草率的风格，品种变得单调，花纹变得简单而草率。白釉一般明显地泛黄色，发木光或半木光。胎体厚重，呈灰褐或灰色，露胎部分常见棕黄色的铁锈斑，胎质极粗，有些甚至可见小砂粒，多有较大气孔，但火候很高，十分坚硬。开始采用砂堆叠烧，碗、盘的底部都有五、六处石英砂堆痕。碗、盘的圈足都明显地内高外低，足心有旋突。

第四期前段，代表地层有T8第Ⅲ、Ⅳ层，T10第Ⅱ、Ⅲ层，T7第Ⅲ层。瓷片中白釉占绝大多数，其次是黑釉。黄绿琉璃和绿釉还有零星发现，还有少量的翡翠釉和钧釉器，而精致的仿定器消失了。装烧方面，砂堆叠烧与三角形支钉叠烧并行，一般比较精致的产品用三角形支钉，较粗的产品用砂堆。最常见的窑具是厚重的钵形匣钵和粗大的筒形匣钵，同时发现许多刻有姓氏或年号的大垫饼。典型器物有白地黑花曲腹碗（图十六，1）、白釉深腹高足碗（图十六，7）、白地黑花平沿折腹盘（图十六，2）、白釉侈口曲腹盘（图十六，8）、黑釉桃心形露胎盘（图十六，3）、芝麻酱釉双耳罐（图十六，6）、黑釉双立耳香炉（图十六，9）、白地黑花盆（图十六，4）和单边如意头形镂空枕（图十六，5）。装饰十分单调，主要是白地黑花、划花，还有少量的黑剔花和镂空。纹饰绝大多数是在器物内壁画双环和草书文字，还有一些白地黑花散草纹。

第四期后段，以T7第Ⅱ层为代表。这一段的器物类型和装饰更加单调，几乎全部是碗和盘，只有黑釉和白釉两种。一个重要的变化是白化妆瓷急剧减少，黑釉器占了大多数。釉色和胎质、胎色与前段大同小异，装烧几乎完全采用了砂堆叠烧，较精致的产品采用漏斗形匣钵单烧。典型器物有白釉圆腹碗（图十七，1）、白地黑花侈口浅腹碗（图十七，2）、白地黑花侈口深腹碗（图十七，3）、白釉直口深腹碗（图十七，4）、黑釉铁锈花碗（图十七，5）、白地黑花敛口浅腹盘（图十七，6）、白地黑花平沿曲腹盘（图十七，7）、白地黑花直口斜壁盘（图十七，8）、白釉平底小盘（图十七，9）、白釉圈足香炉（图十七，10）、黑釉子母口盒（图十七，11）、黑釉瘦腹罐（图十七，12）等。装饰技法只有黑釉鹧鸪斑和白地黑花。纹饰也只有双环纹和草书文字，个别的有一点儿极草率的散草纹。


图十二 白地黑花盒（第三期）







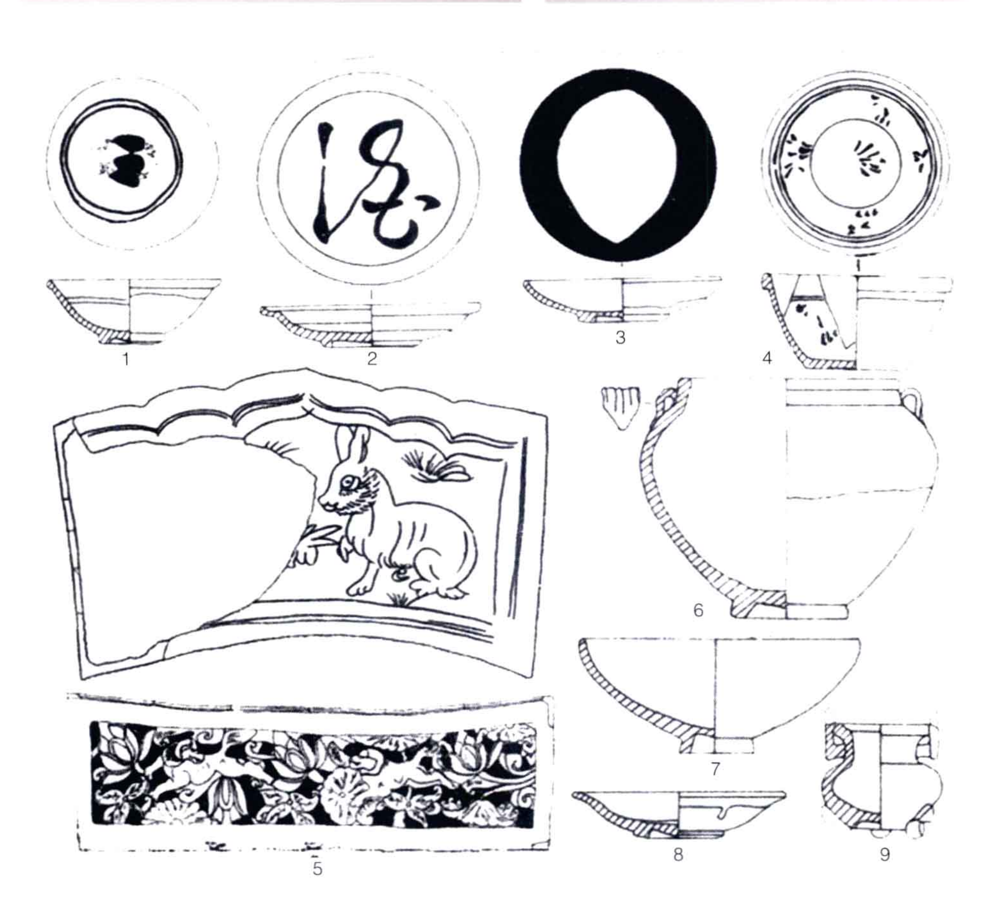
图十三　黑釉凸线纹双耳罐（第三期）



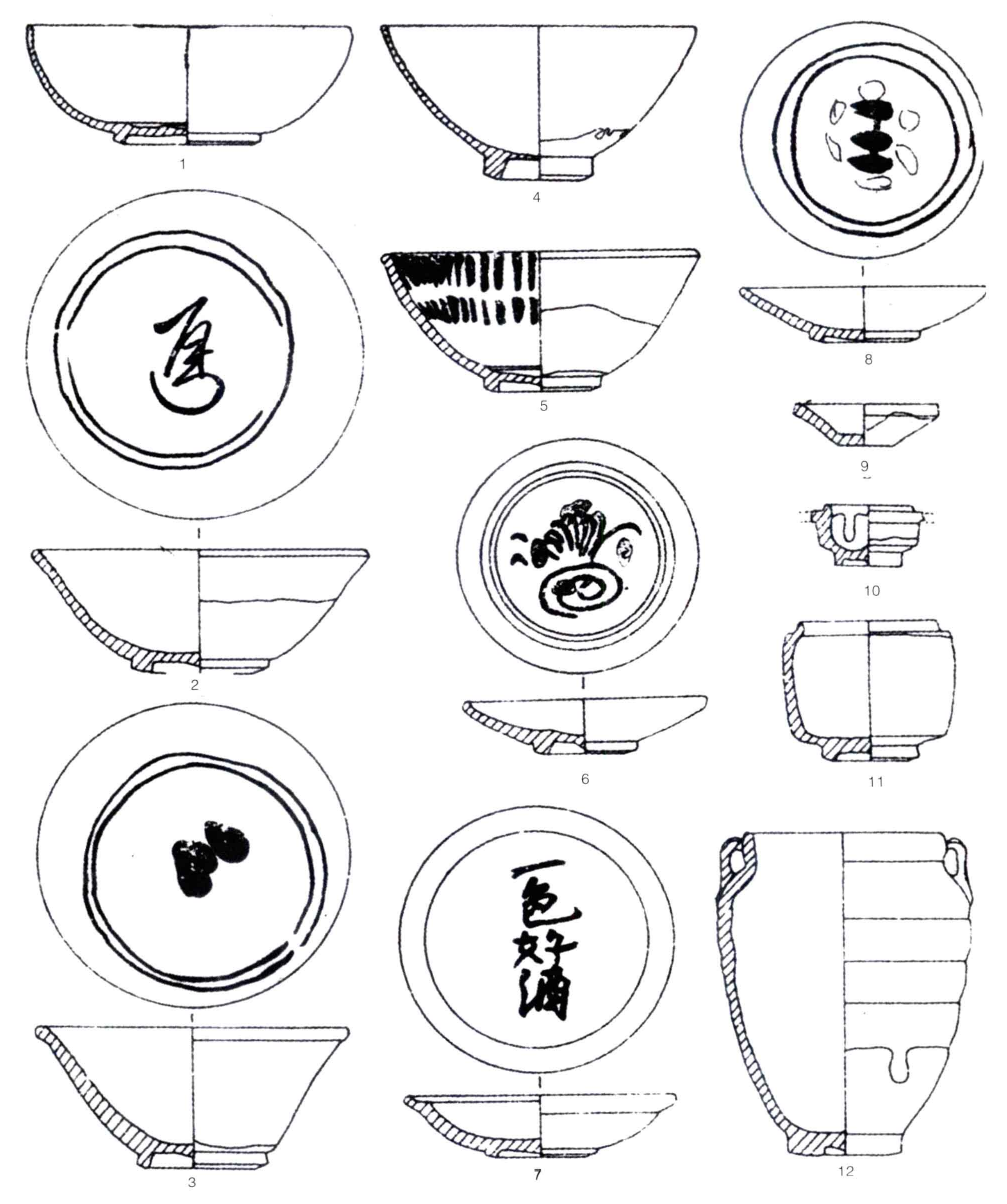


图十四　素胎佛龛（第三期）

图十五　摩竭脊饰（第三期）



图十六　第四期前段典型器物



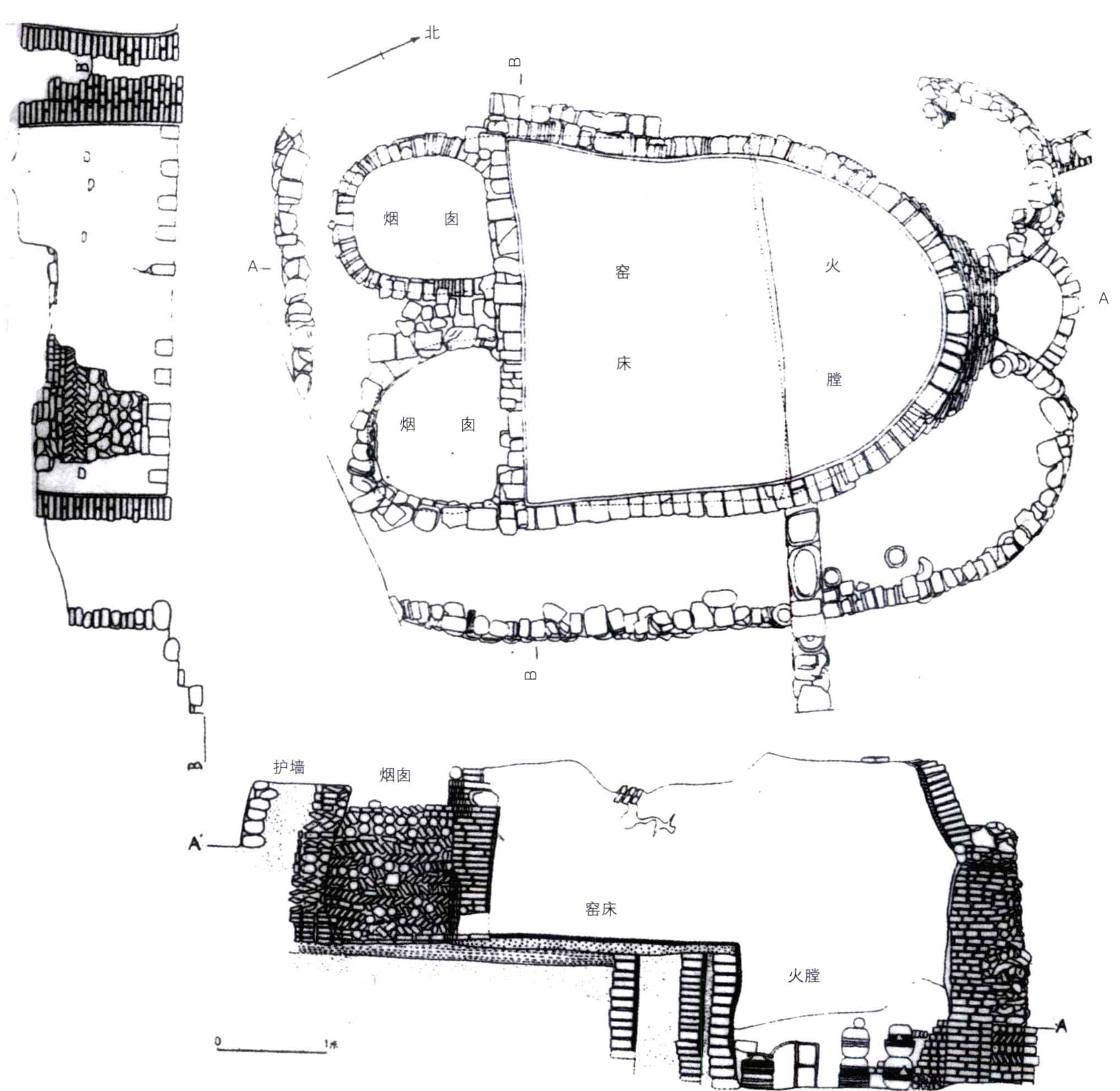
图十七 第四期后段典型器物

三、典型遗迹

1. 瓷窑

这次发掘共发现窑炉9座。其中Y1残毁过甚，大体可见形制近长方形，尾部有不大的长方形烟囱，没有火膛。窑的表面上有一层灰白色的草木灰和石灰块。在它旁边有一只半埋于地下的大缸。此窑的情况很像景德镇发现的烧釉灰的窑。其余8座均为瓷窑，可以分为两组，代表两个时代。其中Y2~Y6为相互连接的一组瓷窑，这组联窑正好位于第二期前、后段地层之间，大体可将其归入二期后段。Y8、Y9也是一组联窑，所处地层为第四期后段。现以Y3、Y8为例介绍这两组瓷窑的形制。

Y3，位于T5的东部，压在T5第Ⅵ、Ⅶ层之下。T5第Ⅵ、Ⅶ层属于第二期后



图十八　Y3平、剖面图

段，窑下压着T5第Ⅶs层（T5南部的Ⅶ层，与北部Ⅶ层不同），T5第Ⅶs层属于第二期前段。

窑内堆积（凡见于窑壁以内的均作为窑内堆积）共分6层：Y3上、中、下层均属于第三期的地层；Y3火膛上、中、下层均属于第二期后段的地层。其中Y3火膛下层出土的遗物出于Y3炉栅下的灰碴中，可代表Y3烧制的下限。

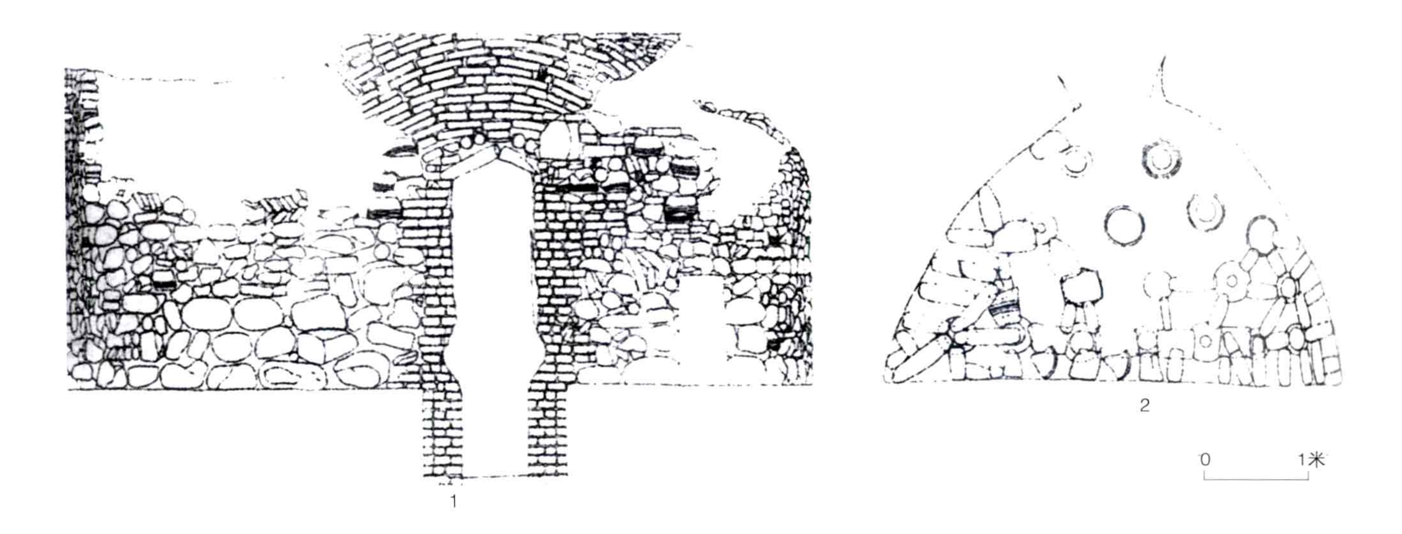
Y3为马蹄形馒头窑，由窑门、火膛、窑床、烟囱和护墙5部分构成。总长7.36米、宽4.17米、残高（从火膛底到最高处）3.12米。方向北偏东25°。（图十八）

窑门为五边形券门，两侧壁用平砖顺砌，顶部用两根粗大的废窑柱斜搭起券，高2.22米、宽0.45米~0.7米。在距火膛底0.66米处两边各向内凹进0.1米，便于在装窑后架上一块大型耐火砖，上边砌砖封门，在下边则形成一个0.45米×0.6米的进风口。（图十九，1）门前有一块扇形平地，低于窑门前的工作面0.53米，长0.71米、宽0.98米，此即为进风口。窑门前为黑色的工作面，厚0.03米。

火膛呈半月形，长1.98米、宽3.51米，低于窑床面1.38米，用直径0.1米~0.15米的卵石掺泥铺底，泥土已烧成红烧土末。火膛中较完好地保存了炉栅。这种炉栅是由废匣钵、砖和窑柱垒成，下面用废匣钵垒成四排匣钵柱，匣钵柱之间搭上砖和废窑柱，构成密密的栅网。（图十九，2）在炉栅下有大量的煤灰碴。在窑门处还有部分未烧过的煤末，证明这是以煤为燃料的窑炉。这种炉栅是不成熟的早期形态，每烧完一窑都要拆除清灰，尚未出现专门的炉条。

窑床呈横长方形，长2.3米、宽3.54米，前高后低，略倾斜。窑床由四层构成。第一层为烧结面，厚0.03米；第二层为黄色砂粒，厚0.11米；第三层为细腻的红烧土，厚0.14米；第四层为褐黄色填土，这层实际上就是T5第Ⅶs层的堆积。在窑床前部发现两道挡火墙，一道是属于此前另一座窑的，一道为Y3原先的挡火墙，现存挡火墙是后来为了扩大窑床面积而接出的。Y3的壁面用长方形条砖和近方形的楔形砖砌建，厚0.19米~0.43米，内壁抹泥，已烧结，厚0.03米。窑前部保存较好，从火膛底起2.3米处开始发券内收。后壁有烟火孔两排：下边一排较大，共10个；上边一排较小，残存4个。烟火孔中塞有砖头，是用来控制排烟量的。

图十九 1.Y3窑门正视图
2.Y3火膛细部



烟囱2个，呈半圆形，各与5个烟火孔相通。东烟囱长1.15米、宽1.48米、残高1.31米，西烟囱长1.27米、宽1.2米、残高1.38米，近底部最粗，向上渐细，径差0.27米。烟囱用砖、废窑柱和匣钵片砌建。

护墙在窑壁外，间隔1米左右。外边用大块卵石和废窑具砌建，厚0.18米~0.42米。里边填土。高度仅及窑壁的发券处。护墙的作用主要是保温。

Y3是以煤为燃料的半倒焰式马蹄形馒头窑，从炉栅和进风口的原始状态可以看出，这种窑还处于不成熟的初创形态。

Y8，位于T12之中，压在T12第Ⅲ层之下，属于第四期后段。

窑内堆积分四层，即Y8内和Y8火膛Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ层，都属于第四期后段。Y8火膛Ⅲ层即炉栅下的煤灰，代表Y8烧制的下限。

Y8亦为马蹄形馒头窑，由窑门、火膛、进风道、窑床、烟囱、护墙和窑前作坊几部分组成。总长8米、宽5.64米、残高（窑床后壁处）2.8米。

窑门已完全损坏，但由于火膛前边是封闭的，可知其建于火膛之上。从火膛前护墙的缺口看，窑门位于火膛顶端。

火膛呈半月形，长2.73米、宽5.6米、深（底部到窑床面）2.15米。底部为一层褐色的硬结面，略向下凹。火膛中完好地保存着炉栅。炉栅结构与Y2~Y6不同，其结构是在火膛中建三道灰碴墙，墙中相隔一定距离有一个匣钵柱，在灰墙之上覆扣残筒形匣钵，其上再密密地搭上特制的炉条。炉条长0.4米~0.83米、直径0.1米，两端呈舌形。这已经是相当成熟的煤窑了。与众不同的是，火膛壁下部用大块卵石堆建，中部用残筒形匣钵覆扣着叠砌，只是接近窑前地面的上部才使用耐火砖平砌。

进风道位于火膛的左前方，为砖砌券顶式，用河卵石铺底，宽0.73米、高1.4米、残长1.07米。从底部残存情况看，向外延伸2米多，与旁边Y9的风道合一后伸出探方外。

窑床长2.73米、宽5.64米，装窑量是前一组窑的几倍。挡火墙中部凸出两排砖，用来搭放炉条。后壁的烟孔也复杂得多，中间有两个五边形的大烟孔，旁边和上方有三排小烟孔，下排10个，中排9个，上排12个。在这些烟孔中都塞有砖头，用来调节排风量。Y8的窑壁主要用长方形条砖顺砌，其间也有少量废窑柱和匣钵残片，厚0.23米~0.45米。

烟囱呈半圆形，很大，长2米左右，宽2.35米、残高3.17米，上细下粗。用碎砖、废窑柱和废匣钵砌建，壁厚0.2米。

护墙基本与前一组窑的情况相同，下部用大块卵石，上部用碎砖砌建，厚0.25米~0.65米。护墙与窑壁之间填土。

在Y8前部发现一块用砖整齐铺成的地面，估计为当时的工作场所。由于探方面积所限，全部遗迹未能揭露。

Y8也是一座以煤为燃料的半倒焰式马蹄形馒头窑，已经相当成熟。其特点是装窑量大。从窑的结构和通风情况看，窑温也很高。

2. 石碾槽

石碾槽位于T8、T11的正中偏北，坐在T8第Ⅴ层中。第Ⅴ层为一层层的路土堆积，是碾槽使用时踩成的。第Ⅴ层的出土物时间跨度很长，大约从第二期前段延续到第三期，说明这座石碾槽曾经长期使用。

图二十 大垫饼上划刻文字（第四期前段）拓片（1/5）

碾槽呈圆环形，保存完好处的外直径达8.75米，最大槽宽1.21米。用青石砌成，底下铺的石板厚0.34米、长0.7米~1.7米。两边用方形石条砌帮，石条边长0.25米~0.3米。由于长期使用，底板中部被明显地磨下7厘米~8厘米，十分光滑。许多底板已破碎开裂，最严重的碎成8块。在碾槽北部有两处用卵石修补过，一处补了4块，一处补了1块。由于当时修补不平，碾碌长期颠动，在卵石前磨下了一个深深的坑。在碾槽中间铺满了直径约0.5厘米的铝钒土颗粒。一般陶瓷作坊都在地上铺上料泥，以保证质量，由此推知这座石碾槽是加工化妆土原料的。在遗址中还发现石碾碌和碾槽的中心构件。

四、结 语

通过发掘，我们对漳河畔的一组磁州窑窑场的发生、发展、繁荣和衰落的过程有了初步了解。观台窑址各期段的时代，可以根据出土的纪年器物、年号铜钱和典型器物的排比进行大致的推定。这里首先从出土纪年器物的地层来分析。

第三期：在这一期的地层T5第Ⅴ层中出土1件佛龛，其顶上刻有“天德四年五月五日记杨家制”的纪年铭记。（图十四）天德是金海陵王的年号，四年为1152年。本期的白地黑花盒，与河南辉县百泉金崇庆元年（1212）墓[1]中出土的1件白地黑花钵，纹饰风格完全相同。本期的地层中出土好几件单边如意头形印花枕，在前侧模印“福禄寿”纹饰，结构为中间印一“福”字，下边一只鹿寓意“禄”，两旁有两个寿星。在山西长治故漳的金大定二十九年（1189）墓[2]中出土1件同样的瓷枕，从照片上看，这件瓷枕大约就是观台窑的产品。日本东京国家博物馆藏1件单边如意头形枕，上有墨书题记“承安五年”（1200），枕边也是这种题材的纹饰。[3]1958年发掘简报中所介绍的第三层，出土器物与本期的相同，纹饰风格也相同，二者应属同一时期。1958年的第三层中出土1枚“正隆通宝”，表明第三层是金代后期的。综合以上所述，第三期的年代大约在金海陵王天德年间到金宣宗兴定三年（1219）蒙古兵攻占磁州窑所在地彰德府[4]这段时间。

第四期前段：属于这一段的地层，T4第Ⅳ层中出土1件有划刻年号的大型垫饼，只残剩一半，划刻年号也只剩“□元四年……［家］造”几字（图二十）。北宋到元代有宋仁宗“宝元”、金海陵王“贞元”、元世祖“至元”、元惠宗“至元”4个带元字的年号，其中“宝元”没有四年。同属这一段的T5第Ⅳ层中出土2枚“大定通宝”，这样似又可将“贞元”排除。因此垫饼的年号应为“至元”。“至元”有前至元和后至元。根据器物的排比分析，可以指出两点：一、四期前、后段的器物具有一定的时代性差异，而四期后段的器物有年代比较确定的参照物证明属于元代后期（详见后述）。二、山西长治捉马村1座大德十一年（1307）以前墓中出土的白瓷碗，[5]北京密云县1座元代前期墓中出土的白地黑花碗、盘，[6]山西大同至元二年（1265）冯道真墓中出土的青瓷香炉[7]，都能在本期找到对应物。由此可以推断，垫饼上的年号应为前至元四年（1267），四期前段的时代大约从蒙古尽占河北州县的1219年到元武宗至大年间以前。

第四期后段：这段的地层中没有出纪年物，但出土器物类型单调，特征明显。磁县南开河六条沉船中出土的一批瓷器可作为最好的参照物。这些瓷器大

【1】新乡地区文物管理委员会等：《河南辉县百泉金墓发掘简报》，《考古》，1987年第10期。

【2】长治市博物馆：《山西长治市故漳金代纪年墓》，《考古》，1984年第8期。

【3】Yutaka Mino, Tz'u-chou Type Wares, 960~1600A.D, Indian University Press, Bloomington, 1980, 附录A。

【4】《金史》卷十五《宣宗本纪》：“（兴定三年十一月）己亥，大元兵徇彰德府。”中华书局排印本。

【5】王进先：《山西长治市捉马村元代壁画墓》，《文物》，1985年第6期。

【6】张先得，等：《北京市密云县元代壁画墓》，《文物》，1984年第6期。

【7】大同市文物陈列馆，等：《山西大同市元代冯道真、王清墓清理简报》，《文物》，1962年第10期。

部分是观台窑的产品，时代是至正十二年（1352）以后。[1]从器形、釉色、工艺特点上看，这批瓷器都与本段所出的相同。另外山东嘉祥县1座天历三年（1330）墓中出土的黑釉罐，与属于本段的Y8火膛Ⅱ层中出土的黑釉瘦腹罐相同。由此推测四期后段的时代应为元代后期，大约始于元武宗以后。这个阶段也就接近观台窑停烧的时代了。由于在观台窑没有发现带明代风格的器物，推测四期后段的下限不会晚于明初。

由于第三期的年代十分确定，向上推定一、二期的时代也就有了根据。

第二期后段：本段地层直接压在第三期地层之下，因此，二期后段的下限应在天德年间以前。在本段的地层中出土不少铜钱，Y4火膛中出土11枚，较晚的有“熙宁元宝”、“元丰通宝”、“元祐通宝”；T3第Ⅴ层中出土1枚“天圣元宝”；T1第Ⅱ层中出土铜钱多达28枚，有徽宗朝的“崇宁通宝”、“政和通宝”；Y1中也有22枚，最晚的为“崇宁重宝”。由于探方很分散，同属一段的地层亦有早晚之分，因此，这段年代上限不迟于“崇宁重宝”使用的时间，但一般说来，相差不会太多。在本段相对较早的地层中出土1件喇叭口长流水注，从形制、釉色看都与美国克利夫兰美术馆所藏的1件有“崇宁四年”（1105）墨书题记的水注相似。[2]另外，本段出土几件矮梅瓶，其中一种圆肩的与Idemitsu美术馆收藏的1件有“宣和元年”（1119）墨书的矮梅瓶一样。[3]本世纪初在巨鹿出土的瓷器有不少与本段地层中所出的相同，如前国立历史博物馆在三明寺附近发掘的1件白釉酱斑矮领罐，[4]天津博物馆在巨鹿古城收集的瓜棱罐、器盖、叶形瓷枕、碗、盘、双系罐等。[5]巨鹿古城淹没的时间是大观二年（1108），这些器物也应早于大观二年。河南方城金汤寨崇宁三年（1104）范致祥墓中出土1件白地黑花碗，是目前所知有确切纪年的白地黑花器中最早的1件，与本段中出土的白地黑花钵的纹饰风格相同。[6]由此推测，二期后段的时代应为北宋末年到金前期，即北宋徽、钦二宗到金海陵王以前。

第二期前段：这一段与二期后段地层叠压关系明确，中间隔有Y2~Y6一组联窑，出土遗物的面貌区别明显。二期前段的地层中也出有一批铜钱。T2第Ⅲ层中出土“皇宋通宝”、“至和元宝”，T2H4中出土“熙宁元宝”、“元祐通宝”，T5第Ⅶs层中出土“元祐通宝”1枚。其中最晚的为哲宗朝的“元祐通宝”。在本段的地层中出土2件珍珠地划花叶形枕，枕面楷书“福德”和“福德枕一只”。这种以吉祥语作为装饰的做法，与伦敦大英博物馆所藏的1件长方形珍珠地划花瓷枕很相似，这件枕的面上有“家国永安”四字铭，枕边划刻“熙宁四年”（1071）的年款，枕的边饰是一期剔花纹饰的发展。[7]在1958年发掘简报中，五、六、七这三层出土瓷片的釉色、装饰、器类以及玩具提篮，都与本段出土物面貌相同。1958年发掘中出土了许多铜钱，最晚的为“元丰通宝”，这也为本段提供了时代依据。郑州南关外的1座至和三年（1056）墓中出土的白瓷瓜棱罐，与本段所出的相同。[8]综上所述，第二期前段的年代为北宋中晚期，大约从宋仁宗至和年间（1054）起，包括英、神、哲三朝到徽宗朝以前。

第一期后段：第一期的地层与第二期没有直接的叠压关系，但一期后段与二期前段的出土物有较明显的差别，同时又表现出紧密的联系和发展变化关系。所以，一、二期应是直接相连的两个阶段。一期后段未出任何纪年物，只能通过器物排比来推定时代。北京市丰台镇发现的辽重熙二十二年（1053）王泽夫

【1】磁县文化馆：《河北磁县南开河村元代木船发掘简报》，《考古》，1978年第6期。

【2】Yutaka Mino, Tz'u—chou Type Wares,960~1600A.D, Indian University Press, Bloomington, 1980, 附录A。

【3】Yutaka Mino, Tz'u—chou Type Wares, 960~1600A.D,Indian University Press, Bloomington, 1980, 附录A。

【4】《钜鹿宋代故城发掘记略》，《国立历史博物馆丛刊》，第一年，第一册，1927，图见封二。

【5】李祥耆，张厚璜：《钜鹿宋器丛录》第一编《瓷器题字》，天津博物院印行，1923。

【6】南阳地区文物队，等：《河南方城金汤寨北宋范致祥墓》，《文物》，1988年第11期。

【7】Yutaka Mino, Tz'u—chou Type Wares, 960~1600A.D, Indian University Press, Bloomington, 1980, 附录A。

【8】河南省文化局文物工作队第一队：《郑州南关外北宋砖室墓》，《文物参考资料》，1958年第5期。

妇墓中出土1件香炉，[1]其腹身与本段出土的白釉平沿斜腹香炉相同，而足与二期前段出现的宽沿长腹香炉相同，为二者的过渡形态。同墓出土的白釉花口碗、小罐、净瓶，都与本段的器物相同。义县清河门二号墓（1057）中出土1件划花盆，内壁的纹饰与本段出土的1件香炉腹片上的纹饰相同。[2]辽宁朝阳姑营子辽耿知新墓（太平六年，1026）和耿延毅墓（开泰八年，1019）中都有不少瓷器出土，[3]其中的碗、器盘都有与本段器物相同的，尤其是这两座墓出土器物上的纹饰，与第一期流行的纹饰风格一样。这两座墓的年代较早，器物还带有前段的不少风格。因此，推测一期后段的时代大体在北宋的中前期，即真宗朝和仁宗朝至和年间以前。

第一期前段：这是遗址中时代最早的一段，在整个窑址的详细调查中没有发现更早的器物，可以代表观台窑的创烧时间。1958年的发掘没有发现类似的地层。本段中也没有发现任何纪年材料，但可资比较的考古材料还有不少。在甘肃安西榆林窟五代壁画《曹义金行香像》中，曹手持的香炉，虽是金属的并且有把手，但形制极似一期流行的宽沿扁腹香。[4]江苏连云港市发现的1座五代吴大和五年（933）墓中出土的12件白瓷器，其中的碗、元宝形瓷枕的形制及枕面上的划花图案，都与一期前段的器物相似。[5]保罗·辛格（Paul Singer）收藏的1件五代时期的青瓷短流水注，与本段的双系水注相似。[6]日本大和文化馆收藏的1件据传从早期辽墓中出土的剔花水注上的纹饰，与本段所出唾盂上的纹饰相同。[7]北京辽韩佚墓（统和十三年，995）[8]和定县静志寺塔基（太平兴国二年，977）[9]中出土的瓶和罐上的纹饰，与本段流行的纹饰相同。辽宁赤峰大营子辽驸马墓（应历九年，959）[10]中出土的矮领罐与T8第X层中所出的1件完全相同。上述材料虽然有相当一部分是定窑的产品，但早期磁州窑与定窑的联系十分密切，许多产品面貌相同，因此，这些材料可以看作有力的参照物。由此证明，一期前段的时代应为北宋早期，即太祖、太宗两朝，有可能早到五代后期。

这次发掘出土物丰富，地层清楚，使我们了解观台窑创烧于北宋初年或稍早，停烧于元代末年到明初；并且根据出土的纪年材料和其他考古材料，将其分为四期七段。本简报初步总结了各期段器物的类型、装饰特点和装烧技法。但所揭示的仅是发掘出土材料的十之一二，详细的整理工作正在进行，对各期段的器物将进行理化分析，对窑炉等遗迹将作进一步的研究，然后写出正式的发掘报告。

执笔：秦大树　马忠理

绘图：秦大树　王立军　薛玉川　刘立忠

摄影：马忠理　秦大树　吕文渊

（原载《文物》1990年第4期。内容又改动）

【1】北京市文物管理处：《近年来北京发现的几座辽墓》，《考古》，1972年第3期。

【2】李文信：《义县清河门辽墓发掘报告》，《考古学报》，1958年第8期。

【3】朝阳地区博物馆：《辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告》，《考古学集刊》，第3集。

【4】转引自沈从文《中国古代服饰研究》，109图，北京，商务印书馆，1981。

【5】江苏省文物管理委员会：《五代——吴大和五年墓清理记》，《文物参考资料》，1957年第3期。

【6】同⑧，P1108。

【7】［日］长谷部乐尔：《磁州窑》，见《陶磁大系》，39册，平凡社，1974。

【8】北京市文物工作队：《辽韩佚墓发掘报告》，《考古学报》，1984年第3期。

【9】定县博物馆：《河北定县发现两座宋代塔基》，《文物》，1972年第8期。

【10】热河省博物馆筹备组：《赤峰县大营子辽墓发掘报告》，《考古学报》，1956年第3期。

邯郸市峰峰矿区出土的两批红绿彩瓷器

秦大树 李喜仁 马忠理


图一 仰卧俑

邯郸市位于河北省南部，峰峰矿区在邯郸市的西南，滏阳河就发源于这里，在滏源沟旁分布着彭城、临水、富田、张家楼等古窑址。这一地区与漳河沿岸的磁县观台诸窑场构成古代磁州境内的两组窑场。

历年来，在峰峰矿区多次出土过红绿彩瓷器，有墓葬、窖藏中出土的完整器物和彭城、临水窑址中出土的残片。现将最重要的两批资料予以报告，以使读者对磁州窑中心窑场的红绿彩瓷器生产情况有所了解。

一、金泰和二年崔仙奴墓出土的红绿彩瓷俑

1989年5月，峰峰矿区农电局东侧基建工地发现一座墓葬，峰峰矿区文物保管所对其进行了清理，定名为FM1。

FM1为竖穴土洞墓。墓向正南北，四壁和墓底均为生土，推测为掏挖的土洞墓室。墓室后部残存的侧壁尚保留了向内曲的弧顶残段，推测其为弧顶土洞墓。墓室南北长1.8米、东西宽0.8米、清理时残高0.1米~0.8米。墓道已被挖毁，可知东西宽于墓室，南北长无法测定，墓道中出土墓志1方。墓室内未发现棺木痕迹，残存一具女性骨架，在骨架右侧出土瓷俑。

出土文物共6件，计有白釉红绿彩瓷俑5件和砖墓志1方。


图二

仰卧俑（FM1：1） 形体最大，长33厘米、宽12.2厘米、高8.1厘米。为一男婴，头顶留“鹁角”，系红头绳，胖脸蛋，重下巴，浓眉大眼，小口大耳，面露微笑。颈佩金黄色如意形项饰，上身着窄袖直领短绰子，黄地饰红色圈点团花，袖和襟为红色，加绘成对的黄色飞鸟数组。右手握拳，左手置于腹部。背部有褐彩带一条。前身可见在腰腹部系黄、褐、绿色三条宽带，在腹前结成蝴蝶结。从臀部顺腿束红彩带一条，在膝下结成蝴蝶结，使双腿上曲。下体几乎全裸。推测是表现缚捆的初生婴儿。此器白釉光润洁净，在不同部位着红、绿、黄、褐彩，其中红、黄彩十分鲜艳，绿彩则暗淡并有剥落。白胎微泛黄色，模制。（图一）


图三

站立男俑（FM1：2） 通高16厘米。头上留发三片，梳成小髻，扎红头绳。头顶无发处施黄彩。侧视。着交领窄袖衫，左衽，施红彩。腰围“抱肚”，绿彩黑边。下身着裤，白釉红边。足蹬尖头靴，施黑彩。怀抱一只白釉黑点小花狗，双手紧紧握住小狗的两前爪。站立于绘有黑彩双环的圆形台上。釉色、胎质同1号俑，此俑使用黑彩较多，红彩鲜艳但有剥落现象，绿彩暗淡，但使用面积较大。（图二：右）



图四 墓志拓片（1/3）

坐鼓女俑（FM1：3） 通高15.5厘米。头上留发三片，梳成小髻，扎红头绳，头顶无发处施黄彩。面目安详，朱唇小口，眉眼部施黑彩。身着左衽交领窄袖衫，施红彩，后身红彩鲜亮，前身红彩有所剥落，襟部饰绿边，有褐绿和黑色，腰悬绿彩佩饰。白釉裤，黑彩矮帮鞋。左腿盘起，右腿自然下垂，安坐于白釉黑彩三环纹圆形鼓凳上。白釉光润洁净，全器有红、褐绿、淡绿、黄、黑等加彩。胎色黄灰，质细而疏松。（图三：右）

骑鼓女俑（FM1：4） 通高16厘米。头上有头发5片，前、左、右梳成小髻，系红头绳，头后一片留成“鹁角”，头顶梳成冲天髻，头顶无发处施淡翠绿色彩。面相端庄，眼眉施黑彩，朱唇小口。身着白色圆领窄袖衫，领口及袖口施黄彩，外套短褙子，前身腰围短裙，正中有红彩宽带，将翠绿色彩裙分为两片，左片呈翠绿色，右片黄绿色，后身施红彩。双手合十置于胸前，下身着裤，裤口饰红边，绿袜黑鞋，骑坐于白釉黑彩三环纹鼓凳上，胎质、釉色均略同于2号俑，仅袖、领口的黄彩和头顶的淡翠绿彩较特别。（图三：左）

站立男俑（FM1：5） 通高16.5厘米。头顶髡发，施黄彩，四周留一圈短发，[1]脸宽而胖，头大微低，眼神专注，面带谦恭，身体略前躬。眼眉施黑彩，口唇红彩，身着直领窄袖半长绰子，红彩绿边，背部的彩稍有剥落。内着白色红边交领衫，左衽。腰束绿彩红黑边抱肚，在绿彩之下，先施过黄彩，局部绿彩泛黄或露黄彩。下身着裤，黑鞋。左臂腋下挟持一黄彩黑口的长方盒，右臂自然下垂。站立在白釉黑彩双环纹圆台上，胎质、釉色同1号俑。施红、绿、黄彩及釉上黑彩。（图二：左）

墓志（FM1：6） 长方形青砖质，长37厘米、宽18厘米、厚6厘米。阴刻铭文，楷书3行，共14字：“泰和二年八月十三日亡过崔仙奴。”（图四）

墓志为此墓葬提供了可靠的时代依据，是金后期章宗朝泰和二年（1202）。崔仙奴应为平民女性。[2]

二、汽车一队人防工程出土红绿彩佛像

1972年峰峰矿区汽车一队修建人防工程时发现红绿彩瓷片，随即清理收集，后拼对成释迦佛、文殊菩萨、普贤菩萨、天王、弟子各1尊，推测应是一处窖藏。

释迦佛坐像（F9：1） 佛头后部及莲台多处残，可复原。由佛像与莲台、六边形须弥座两部分组成，通高61.5厘米，其中须弥座高19厘米、莲台高13.5厘米。释迦佛结跏趺坐于莲台上，手成说法印。内层衷衣（安陀会），右袒，用黑彩勾画莲花，花外满施墨绿色彩为地。第二层是外衣（郁多罗），通肩，衣上用黑彩勾画牡丹，绿彩为地。外层通肩大衣（僧伽黎），后身遍施红彩，前身白釉上用红彩勾画莲花。外披袈裟，从左肩斜披，用红、绿色彩粗线绘出方框，内填细红线绘制的海涛纹。圆形莲台，外面贴塑三层仰莲瓣，用红、绿、黄三色相间施彩。六边形须弥座，座后三面未施彩绘，前三面均有彩绘图案，共有7层花纹，分别以白釉或黄、红、绿彩带间隔，下层用黄色宽带勾边，往上为红彩勾边填绿彩的简单箍头纹。束腰部有纹饰三条，下枭部有红地黄彩细卷草纹，上枭部绿地上用黄彩勾绘出极细密的缠枝纹的装饰，中间束腰部用黄红彩勾画壶门，壶门内填绿地黄彩三角形团花纹。上层还有纹饰三条，下条为红地留白连续回纹

【1】《大金国志》卷三十九载：“金俗好衣白，辫发垂肩，与契丹异。耳垂金环，留颅后发，系以色丝，富人用朱金饰……”（中华书局本）。现在可见的一些资料，如焦作金墓出土的陶俑（见《文物》1979年第8期），可知金人的髡发一般是顶额髡发，后部留辫两条，不同于契丹人的披发。此像在髡首周围留一圈短发，尚属少见。另外，金人进入中原后一度曾迫汉民照金俗制髡发，天会年间下令削发，不如式者死。但从海陵王始许以各从其便，削发之制自此弛禁。这也是这批俑中仅此一例髡发的原因。

【2】墓志中没有表示身份的内容，但通过墓葬情况分析，推测为平民墓。见秦大树《金墓概述》，《辽海文物学刊》，1988年第2期。

（俗称“富贵不到头”），上两层为很宽的红地黄彩卷草纹。佛像白釉呈乳白色，半木光，胎色白黄，胎质细密，略显生烧。须弥座白釉光润，直白色，白黄色胎，细而坚致。此佛像造形生动，黄、红、绿、黑彩交替使用，纹饰图案精美富丽，在存世的红绿彩塑像中为罕见之作。（图五）

文殊菩萨像（F9：2） 稍残，可复原。通高46.2厘米。由菩萨像与莲台、狮子坐骑两部分组成。狮子高20.5厘米、长22.5厘米。文殊菩萨结跏趺坐于圆形莲台上，双手捧持如意。头戴花蔓冠，施墨绿色彩，帽正处点红彩，下露黑色“地发”，面相丰腴，头微低，眉眼施黑彩。内着交领衫，披如意头形覆肩衣（僧祇支），以绿彩勾边，腰束黑边黄彩带，右臂挽绶带，在腹部打结后垂于两腿间。下着绿边红彩涅槃僧（裙），外披通肩大衣。此像的加彩脱落较严重，许多部位难以确认色彩。菩萨坐于贴塑双层仰莲瓣的圆台上。狮子坐骑，站在带黑边的长方形台上，通体以翠绿彩为主，张口做吼叫状，口施红彩，眉、眼、鼻、须以黑彩描绘，项部长鬃和卷尾施黄彩。红色鞍鞯，鞍上驮白釉圆形莲盆座，红鞍两侧垂黄色如意头形饰。狮左侧站控狮人，手挽黑色缰绳，向前仰视，面目清秀，白净脸上点以朱唇，黑眉眼，为汉族武士面像，头戴盔，顶部前卷，身着红色窄袖短衫，配以黄色披肩和红色“抱肚”，白裤黑边，足蹬靴。釉色、胎质、胎色与释迦像略同。菩萨像上部的色彩剥落较严重，下部狮子座的色彩鲜艳稳定，保存好，大面积施用绿和黄彩，亦属少见。（图六）

普贤菩萨像（F9：3） 残甚。残高41厘米。由菩萨像与莲台、白象坐骑两部分组成。白象高18厘米、残长23厘米。普贤像残缺较多，面部、腿和莲台前部残，依头、下身和莲台后部的残片修复。菩萨双手捧持一枝莲花。内着红、黄彩边盘领白衫。下身着黑边黄彩裙，系黑边白色腰带。外着直襟通肩大衣，红彩绿边，挽绿色绶带。莲台刻仰莲，左侧莲瓣尚残存红彩。象坐骑通体以白釉为主，站在带黑彩边的长方形台上。象头微低，形象温驯，象牙残，鼻与长方形台相连。鞍和鞯带施红彩，白象与红鞍鞯的色彩相得益彰。红鞍两侧圆形承座之下各有一红、绿、黑彩勾绘的如意形饰。白象右侧有一控象人，双腿叉开，仰视前方，两手执黑色缰绳，头盔施黄彩，绿缨，黑眉眼，朱唇，点绘在白净脸上，显得眉清目秀。着绿色披肩，黄彩“抱肚”，束绿彩黑边的腰带，结于腹前，自然下垂，简洁的白衣白裤与背后红鞍形成强烈对比。普贤像的釉色、胎质、胎色与释迦佛像相同。（图七）

天王像（F9：4）残。通高34厘米、宽13.4厘米。左手、左脚和身上多处残缺。红绿彩脱落较严重，有的难以确认加彩颜色。头戴尖缨盔，身着铠甲，腰束宽带于腹前打结，下垂至两腿间，足蹬靴。左手抱持金刚杵，右手残，似握拳。眉眼点黑彩，神态赳赳，两目圆睁，专注前方。站在方台之上。釉色、胎质、胎色同释迦佛像。

弟子像（F9：5） 残甚。高20厘米、宽6.6厘米。红绿彩脱落甚于天王像等，仅能看出其釉下黑彩线纹。光头，着左衽长袍，足蹬方头鞋，恭立于方台之上。釉色、胎质、胎色略同于释迦佛像。

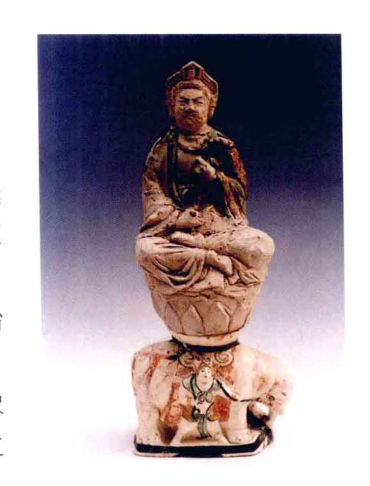
这组白釉红绿彩瓷像，作为一铺造像，组合尚不齐全，剩余的残碎瓷片，尚有天王、弟子像的身、足等部分。故这组造像原为一佛、二弟子、二菩萨、二天王的一铺七身组合。



图五 释迦佛坐像



图六 文殊菩萨像



图七 普贤菩萨像




图八 素胎狮子莲花座
图九 素胎熏炉

这组瓷造像出土时没有任何纪年文字资料，只能通过分析、排比来断代。首先这组瓷像在釉色、胎质、胎色和施彩颜色上，都与“泰和二年”崔仙奴墓出土的红绿彩瓷俑十分相近，这不仅说明二者产地相同，可能是当地的临水或彭城窑产品，也表明两者的时代相近或相同。[1]第二，文殊菩萨的狮子坐骑，在磁州窑遗址屡有发现。1958年河北省文物工作队发掘磁县观台窑址，在第三层出土素胎狮子莲花座，虽狮侧无控狮人，但狮子的形态、制法均与峰峰矿区出土的狮子坐骑十分相似。[2]第三层中出土“正隆通宝”钱，时代应为金中后期。1987年北京大学考古学系与河北省文物研究所、邯郸市文物处联合发掘观台窑址时，[3]在第三期（金中后期，1148~1220）的地层中，亦出土素胎狮子莲花座。（图八）在第二期后段和第三期地层中，出土的黄绿釉狮子莲花座，不仅狮子的形态，而且狮侧的控狮人也相似。第三，佛像莲台贴塑仰莲瓣的做法，仅在观台窑第三期的地层中发现，而且还十分流行，除素胎狮子莲花座外，还有素胎鸳鸯莲花座、熏炉（图九）及白釉仰莲座等。第四，在佛像的衷衣和外衣上，用白描的笔法，以黑彩在绿地上勾画莲花和牡丹花，这是观台第三期流行的画法，如白地黑花梅瓶，多用此种画法；六边形佛座上的连续回纹、缠枝卷草、三角形团花纹等，在观台窑第二期后段和第三期的深腹钵、筒形罐上常常使用，而连续卷草纹特别是极细密的缠枝纹饰，则在第三期十分流行，如素胎花盆、素胎狮子莲花座、熏炉等器贴塑的仰莲瓣上，均印有细密的缠枝纹。通过排比可以证明这组佛像的时代应在金代后期，即金海陵王正隆年间（1156~1160）以后。

邯郸市峰峰矿区金泰和二年崔仙奴墓出土的一组瓷俑和窖藏出土的一铺瓷佛像，是集中出土红绿彩瓷器的重要考古材料，为磁州窑瓷器，特别是红绿彩瓷器的研究，提供了十分珍贵的实物资料。这两批材料有以下几点意义：

1. 红绿彩瓷器何时产生，一直是学术界关注的一个问题。学者们对这个问题的认识随着时间的推移已有了很大的变化，日益贴近于实际。[4]崔仙奴墓由于有明确的纪年，因此对研究红绿彩瓷器产生的时间具有重要的意义。

2. 峰峰矿区的彭城和临水窑址，是古代磁州境内滏阳河流域的一个制瓷中

【1】任何一个窑场，随着时代的不同，由于原料来源和烧成技术的发展变化，胎质和釉色都会有所不同，我们在发掘磁县观台窑址时就发现不同期段的胎釉有变化。因此这两组器物胎釉的异常相近，应寓示着时代的相近。

【2】河北省文化局文物工作队：《观台窑址发掘报告》，《文物》，1959年第6期，图版6。

【3】北京大学考古学系，河北省文物研究所，邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，北京，文物出版社，1997。

【4】参见秦大树、马忠理《论红绿彩瓷器》，《文物》，1997年第10期。

心，也是磁州窑中心地区的代表性窑场。[1]然而，由于这里的窑址大部分压在现代城市之下，开展考古工作有相当的困难。到目前为止，只有早年的一些调查工作有简单的报道或刊布了简单的材料，[2]使人们至今对磁州窑的这一个中心的面貌不甚了了。这次刊布的峰峰矿区出土的两批红绿彩瓷器，是磁州窑这一中心的典型器物，有些器物尺寸很大，在器类上也很有特色，表现出与以观台窑址为代表的漳河流域中心的某些差别。此外，这两组红绿彩瓷器用彩丰富，颜色鲜艳，在已发现的红绿彩瓷器中十分突出，表明峰峰矿区一带在生产红绿彩瓷方面具有一定优势，也使我们了解到有些精彩的传世红绿彩瓷器可能是这一带生产的。[3]如果这样的材料能够更多地被收集、揭载，我们对这一中心的了解就会逐渐地丰富起来。

3. 磁州窑作为宋、元时期的一个民窑，在其生产的大部分时间里以烧制日常生活用瓷为主，唯有金代，尤其是金代中后期还较多地生产一些陈设性艺术瓷、宗教用瓷和建筑用瓷。然而，通过对观台窑址的发掘，出土的宗教用瓷都比较零散，器物也大多比较小，难以说明其用法和用途。[4]峰峰矿区出土的一铺佛像，器形较大，搭配完整，完全可以适用于村社小庙宇或家庭开展佛事的需要。进一步说，这样的佛像很有可能是替代家庭供佛事用的金铜佛像的瓷器制品。金朝十分缺铜，官府的铜禁甚严。这在一定程度上导致了瓷器制造业的发展，以取代某些铜制品。[5]这铺佛像为这一观点又提供了一些佐证。

4. 发现生产红绿彩瓷器的窑址已为数不少，但目前发现的红绿彩瓷器大多是器皿和小件的人物瓷塑。[6]这些小人物瓷塑的用途，过去我们推测为陈设性的摆件。[7]而在崔仙奴墓中却用来随葬。这对于探讨金代生产的这类器物的用途十分有意义。

【1】峰峰矿区一带的窑场密布于滏阳河两岸的彭城镇地区，占地面积纵横10余公里，此外还有临水、富田、张家楼等窑址。参见刘志国《磁州窑的起源、发育与形成》，《河北陶瓷》，1986年第4期；张子英：《磁县古代陶瓷工业烧造的三个区域》，《文物春秋》，1992年第3期。

【2】对彭城窑址进行过调查的有叶麟趾、陈万里和日本学者小山富士夫。参见叶麟趾编著《古今中外陶瓷汇编》，北京，1934年印行；陈万里：《调查平原、河北二省古代窑址报告》，《文物参考资料》，1952年第1期；［日］小山富士夫：《宋磁》，聚乐社，1944。

【3】台湾鸿禧美术馆收藏一件红绿彩文官坐像，像高32厘米，器上色彩丰富而鲜艳，与峰峰矿区出土的器物对比，证明应是这一带的产品。见《中国历代陶瓷选集》，台湾鸿禧美术馆，1990，图版52。

【4】【7】北京大学考古学系，河北省文物研究所，邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，北京，文物出版社，1997。

【5】秦大树《观台磁州窑遗址繁荣阶段述论》，《中原文物》1997年第1期。

【6】参见秦大树、马忠理《论红绿彩瓷器》，《文物》，1997年第10期。

（原载《文物》，1997年第10期。内容有改动）

磁州窑梅点纹的发展演变

——兼谈“绘高丽梅钵纹茶碗”的产地

马小青

1998年，日本五岛美术馆（The Gotoh Museum）几位研究陶瓷的学者邯郸访问，其间考察了磁州窑观台和彭城遗址，参观了邯郸市博物馆的“磁州窑陶瓷展”，并与邯郸市研究磁州窑的专家进行了座谈、交流。五岛美术馆赠送的一本馆藏图录《茶道具》中有一件“绘高丽梅钵纹茶碗”（图一），器高5厘米、口径15.6厘米~15.7厘米、底径6.4厘米，时代定为明代 （16世纪~17世纪），并称传世品少，很珍贵。该器物名称中有“绘高丽梅钵纹”字样，似与古代朝鲜有关，但时代却定为中国的明代，看来编制图录的日本学者已认识到这件梅点纹碗与中国的关系。在该器物的简介中，编者指出“绘高丽不是高丽（朝鲜）所产，而是中国华北一带磁州窑系的产品”。但只是笼统地认为是磁州窑系产品，没能确定是磁州窑哪一处窑口所产。五岛美术馆的学者在与邯郸磁州窑专家座谈时曾询问这种“梅点纹碗”是否邯郸境内的磁州窑生产，我们认为从胎质、装饰风格等方面看，确似磁州窑产品，但由于缺乏出土的实物标本，当时未能给予准确的答复。此后，笔者开始注意搜集这种梅点纹碗标本，并对梅点纹装饰进行了较为系统的研究。

日本江户时代初期，大名茶人小崛远州（1579~1647）在装有“绘高丽梅钵纹茶碗”的箱子盖内侧书写下“高丽梅纹”字样。[1]此后日本学者便将这种梅点纹叫做“绘高丽梅纹”，甚至将磁州窑白地黑花装饰都称为“绘高丽”。可见，磁州窑白地黑花装饰在日本被称为“绘高丽”起源于这件“绘高丽梅钵纹茶碗”，因此判断这件器物的确切窑口非常重要。日本学者称，近年江户遗迹出土有同样的梅点纹残片，[2]日本フリーア美术馆也收藏有同类梅点纹碗。（图二）[3]那么这种带梅点纹装饰的器物究竟产自哪里?

近几年，邯郸境内也发现了丰富的带梅点纹的器物标本。邯郸市博物馆先后征集到两件完整的梅点纹碗，（图三、图四）与五岛美术馆所藏大体一致，为彭

【1】【2】见日本五岛美术馆馆藏图录《茶道具》第38条“绘高丽梅钵纹茶碗”。

【3】铃木裕子：《绘高丽——生产年代へのアプローチ传世品の观察と国内出土资料の检讨 Egorao-An examination of excaveted examples》Suzuki Yuko，见日本野村美术馆《研究纪要》，1996年第5号，ISSN 0918-4228。

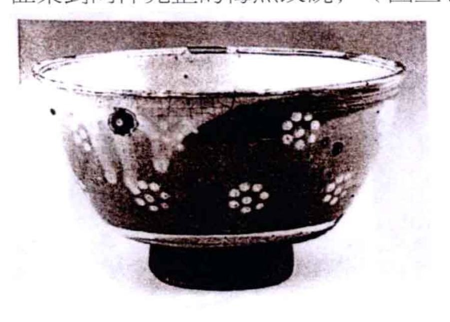


图一





图二



图三



图四





图五
图六

城出土。1987年，观台窑考古发掘时出土了一批梅点纹器物标本。1999年，在对磁州窑中心窑场之一彭城的盐店、大庙坡遗址进行的考古调查与发掘中，也出土了大量梅点纹器物残片标本。（图五）通过对以上这些资料的系统研究，笔者认为，所谓“高丽梅钵纹”，其实是中国磁州窑的传统装饰技法，从北宋开始，经明、清两代直到民国，始终没有断烧。

下面笔者以以上资料为依据，对磁州窑梅点纹装饰的产生、发展及演变作一简单论述，以此确定日本五岛美术馆藏“绘高丽梅钵纹茶碗”的窑口产地，并答复日本学者。

一、宋、金、元时期磁州窑器物上的梅点纹装饰

（一）邯郸磁州窑窑址的分布和观台窑出土的梅点纹器物

磁州窑窑址主要分布在邯郸地区以观台窑为中心的漳河流域和以彭城窑为中心的滏阳河流域，经过多年考古调查，现已发现17处窑址：漳河流域有观台、冶子、观兵台、东艾口、申家庄、北贾壁、白土、青碗、南莲花、荣花寨共10处窑址；滏阳河流域有彭城、临水、富田、二里沟、河泉村、义井、常范庄共7处窑址。

宋、金、元时期是磁州窑的繁荣期，以漳河流域的观台窑为代表，1987年，北京大学考古系、 河北省文物研究所和邯郸地区文物保管所联合对磁州观台窑进行了考古发掘，出土大量带梅点纹装饰的器物。（图六）《观台磁州窑址》发掘报告中将观台窑出土器物分为四期七段：第一期，前段：北宋早期，即太祖、太宗两朝，有可能早到五代后期；后段：北宋中期，即真宗朝和仁宗朝至和年间（1054）以前。第二期，前段：约北宋中晚期，从仁宗至和年间（1054）起，包括英、神、哲宗三朝到徽宗朝（1101）以前；后段：约北宋末年到金前期，即北宋徽、钦二宗到金海陵王天德元年（1101~1149）以前。第三期，约金海陵王天德年间（1149~1153）到金宣宗兴定三年（1219）。第四期，前段：蒙古兵攻占河北州县（1219）到元武宗至大年间（1308~1311）以前；后期：约元代后期，即元武宗以后，下限不会晚于明初。[1]

观台窑发掘出土的白釉点酱彩器物以草叶纹和梅点纹为主，代表性标本有：

1.Ⅲ型Ⅰ式碗 标本T8⑨：12（一期前段）

口径21.2厘米，足径7.6厘米，高8.4厘米。白釉酱彩，满白釉。灰褐胎。碗内壁施绿黄色酱彩，三组麦穗纹图案。（图七）

【1】北京大学考古学系，河北省文物研究所，邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，北京，文物出版社，1997年 。

2.Ⅳ型炉 标本T11⑧：79（一期后段）

口径8.2厘米，边径16.4厘米，残高4.8厘米。白釉酱彩。深灰胎，坚致。沿面上用褐绿色酱斑绘饰六组草叶纹图案。（图8）

3.Ⅱ型罐 标本T10⑥：17（二期前段）

口径3.9厘米，足径2.8厘米，腹径7.5厘米，高5.1厘米。白釉酱彩，直白釉，施釉不到底。黄灰胎，较粗。酱褐色酱彩，肩部和腹部施四点梅花纹图案。（图九）

4.XⅣ型Ⅰ式碗 标本T10⑧：10（二期前段）

口径12.2厘米，足径4.6厘米，高5.1厘米。白釉酱彩，直白色釉。黄灰胎，较粗。碗内壁施酱斑，构成星纹、麦穗纹图案。（图十）

5.Ⅰ型Ⅲ式瓜棱罐 标本T5⑨：114（144）（二期前段）

腹部残片，残高10.4厘米，腹径14.6厘米。白釉酱彩，灰胎，细密，坚致。黄绿色酱彩，有二方连续的长短麦穗纹图案。（图十一）

6.Ⅱ型Ⅱ式钵 标本T9③：158（二期后段）

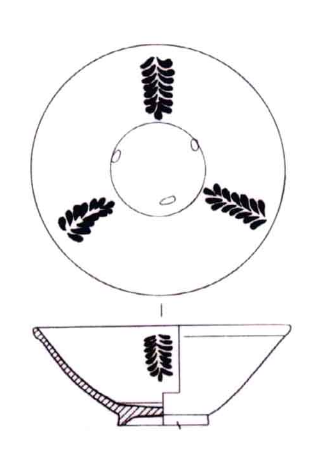
口径12.2厘米，足径6.2厘米，腹径13.4厘米，高7.1厘米。白釉酱彩，白釉泛青，施釉至下腹。灰褐胎，细腻，坚致。口下饰四组酱褐色七点梅花纹图案。（图十二）

图七	图八	图九
图十	图十一	图十二

7.Ⅰ型Ⅰ式炉 标本T5⑦：10（二期后段）

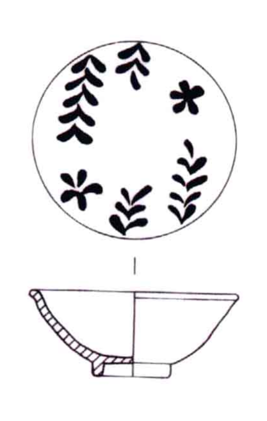
口径4.4厘米，边径7.9厘米，足径2.5厘米，高4.8厘米。白釉酱彩，粉白釉，施满釉。褐色胎，坚致。褐黑色酱彩，沿面饰六点梅花纹图案。（图十三）

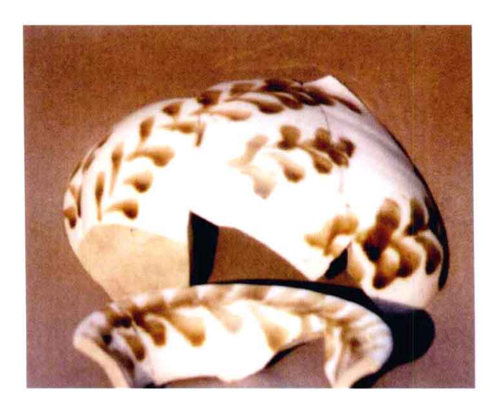
8.Ⅲ型双耳罐 标本T9②：129（二期后段）

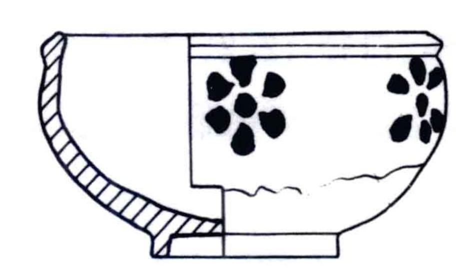


















图十三	图十四	
图十五	图十六	图十七

口径4.7厘米，足径3.2厘米，腹径7厘米，高5.6厘米。白釉酱彩，施釉至下腹。黄灰胎，坚致。肩部和腹部施六组六点梅花纹图案。（图十四）

9.Ⅳ型双耳罐 标本T5⑤：299（三期）

口径7.6厘米，足径6.6厘米，腹径12.2厘米，高10.9厘米。白釉酱彩，直白色釉，施釉不到底，内壁施酱黑色釉。灰黄胎，较粗。肩部有酱褐色六点梅花纹图案。（图十五）

10.匍匐人 标本T3⑤：35（三期）

残。一人做匍匐状，膝及手着地，身着梅花点纹齐膝团衫，头及上臂失。另有一件Y3①：141。（图十六）

11.绿釉梅点纹直壁罐残片(三期)，外壁有三层六点梅花纹。（图十七）

（二）宋、金、元时期梅点纹装饰的特征

日本大阪立市美术馆馆长、磁州窑研究专家蓑丰博士在1981年《磁州窑特展图录》[1]中给“梅点纹”定义：白釉上的褐釉点彩，以简单的圆点和泪滴形点图案在透明釉上装饰。这种点彩主要装饰在壶、长颈瓶、圆腹瓶、深腹碗和灯（亦称为“炉”）等器物上。

《观台磁州窑址》发掘报告中定义“梅花点”装饰为“白釉酱彩”，在第53页注释中称：“‘白釉酱彩’，是磁州窑一种主要的装饰技法。是在白釉之上用黑釉点画。后期也曾用黑釉、斑花彩料和胎料配制成特殊的黑彩在釉上点画。由于黑釉在白釉之上极易晕散，因此多画出以点为主的简单纹饰。”[2]

【1】见日本大阪市立美术馆馆长蓑丰博士的《磁州窑特展图录》，Yutaka Mino，《Tz`u-chou Type Wares，960-1600A.D》Indiana University Press ,Blooming,1980.本文中国以外资料引自该图录。

【2】北京大学考古学系、河北省文物研究所，邯郸市地区文物保管所：《观台磁州窑址》，北京，文物出版社，1997。

从观台窑出土标本观察分析，这种白釉酱彩装饰，特别是梅花点彩，均属釉上彩装饰技法，其具体制作方法为：先在瓷胎上施一层白化妆土，再涂一层透明釉，然后用褐彩（或绿彩）釉料在釉上点彩，有草叶和梅点等图案。这种装饰用手抚摩凸凹不平，有挡手的立体感。

（三）宋、金、元时期梅点纹装饰的产生和发展

白釉酱彩（或绿彩）装饰最早出现在观台窑第一期前段（即北宋早期到中期之间），装饰图案主要有各种草叶纹（或称麦穗纹），及星状纹，主要用于碗、盘、炉、罐和小水盂等器物，装饰部位一般是碗盘的内壁、罐的肩腹部以及炉的平折口沿部分。蓑丰先生在《磁州窑特展图录》中收录的一件美国波士顿艺术博物馆藏白釉草叶纹点彩阔口双耳罐（图十八）应属这一时期。

在观台窑第二期（即北宋中晚期到金前期），白釉酱彩装饰技法最为流行。前段（北宋中晚期）的图案发生变化，梅点纹逐渐取代第一期的草叶纹，并成为主要流行图案。这时仍有一些白釉绿彩装饰。到后段（北宋末到金前期）白釉酱彩装饰及梅点纹达到鼎盛，白釉绿彩装饰技法彻底消失。

第二期地层出土了大量白釉酱彩装饰的器物，有碗、盘、炉、罐（双耳罐瓜棱罐 直领罐）、花瓶、钵等，梅花纹有四至七点几种形式。蓑丰先生在《磁州窑特展图录》中收录的一件日本私人收藏的梅花点纹长颈瓶（图十九）应属这一时期。

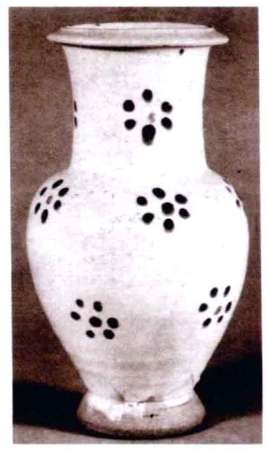
观台窑第三期（即金代）仍有一些白釉酱彩梅点纹器物，但主要是在瓷塑上施用，尤其是一些红绿彩器物。峰峰矿区出土的红绿彩释迦牟尼佛像背部和金泰和二年崔仙奴墓出土的红绿彩瓷像肩部都有梅点纹装饰，这些应是临水窑产品。金代滏阳河流域的临水窑以生产红绿彩著称，2002年对其进行了发掘，出土的红绿彩童子衣服上就有红色梅点纹。（图二十）日本出光美术馆收藏的一件红绿彩童子坐像，（图二十一）也应为临水窑产品。[1]

观台窑第四期（即元代）带梅点纹的器物标本很少，情况尚不清晰，有待地下新资料的进一步发现。

综上所述，宋、金时期磁州窑梅点纹装饰的发展分为三个阶段：1.观台窑第一期（北宋早、中期），以草叶纹、星状纹为主，颜色有褐彩和绿斑；2.第二期（约北宋中期到金前期）梅点纹装饰最盛；3.第三期（金代），在一些钵、罐、小瓷塑及红绿彩瓷像上可见。

【1】引自日本学者长谷部乐尔《磁州窑》图录，见《中国的陶瓷》第7卷，平凡社出版。









图十八 | 图十九 | 图二十 | 图二十一

二、明末清初磁州窑器物上的梅点纹装饰

（一）五岛美术馆藏绘高丽梅钵纹茶碗的主要特征

日本五岛美术馆和フリーア美术馆所藏“绘高丽梅钵纹茶碗”的具体制作方法为：先在碗的胎体上施一层白色化妆土，外壁不到底，上半部涂饰一条带状酱褐色釉（铁锈色），其上点画梅花纹图案。有的下半部露胎，圈足旋削规整，碗内施白釉，口沿部位分饰两圈褐彩细线，底部涩圈。梅花点是用白粉料点画，上下错开，有五、六或七点之分，有的装饰在釉上，有的在釉下，立体感极强，还有的在梅花点之间绘有褐彩草叶纹。

（二）近年来彭城出土的带梅点纹的器物及残片

元末明初，观台窑衰落，磁州窑中心窑场转移到滏阳河流域，以彭城窑为代表，经明、清、民国延续至今。从观台窑、彭城窑两处窑址的出土器物上都可看到梅点纹装饰，但特征不同。近几年，彭城窑及附近窑址出土很多带梅花点纹的器物，如1999年发掘的彭城盐店、大庙坡遗址，标本资料正在整理中，出土器物主要有碗、盆等，装饰部位在器物的外壁腹部，（见图五）主要装饰方法可以分为四类：

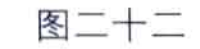
Ⅰ类：以邯郸市博物馆征集的彭城出土的梅点纹碗为代表。这一类与日本五岛美术馆和フリーア美术馆所藏大体相同，只是此类碗外壁下半部不露胎，而是在上半部酱褐釉带稍向下方一点处再施一层酱褐釉，一直到碗底，圈足内部亦有釉，只是这部分酱褐釉下没有化妆土。彭城窑出土许多这类梅点纹器物标本。

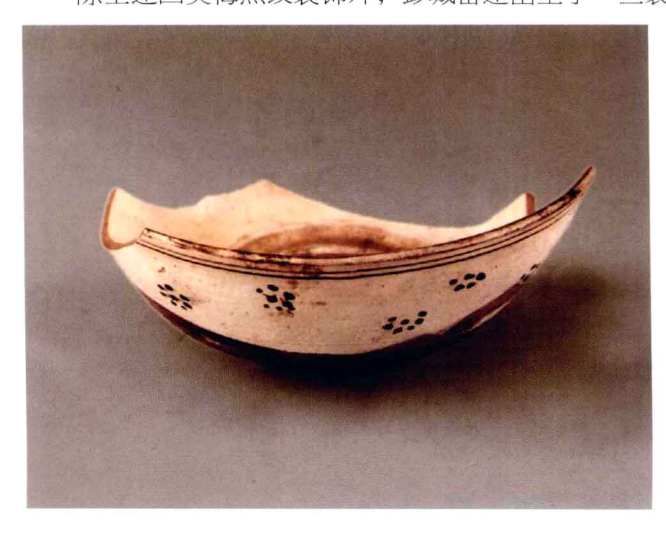
Ⅱ类：以彭城窑近年出土的梅点纹碗（图二十二，上部和底部）为代表。与Ⅰ类稍有不同的是，碗外壁上半部不是铁色釉，而是白化妆土加施透明釉形成的磁州窑白釉，釉上用褐彩点施梅花点图案。

Ⅲ类：以邯郸市博物馆征集的酱褐釉梅点纹碗为代表。碗通体施酱褐色釉，圈足内也有釉，圈足上粘有砂粒，为耐火砂支烧。外壁装饰白色梅点纹图案，碗内底部有涩圈。

Ⅳ类：以彭城出土的梅点纹盆（图二十三，侧部和底部）为代表。盆内施白釉，外壁全部施酱褐色铁釉，釉上装饰白色梅点纹，底部无釉，旋削规整。

除上述四类梅点纹装饰外，彭城窑还出土了一些装饰风格类似的标本残片。


图二十二

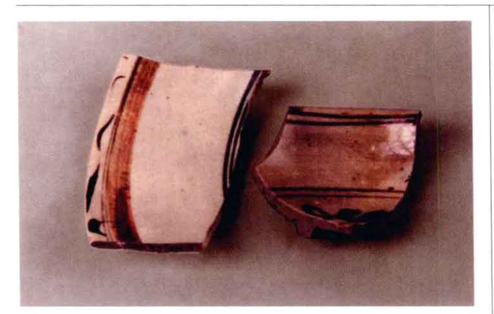




图二十三
图二十四
图二十五 图二十六
图二十七









有一类白釉碗，（图二十四，内部和底部）碗内外先施一层白化妆土，沿内外口沿处绘两条铁红色细线，外壁下半部露土黄胎，圈足旋削规整，碗内底部绘双圈，圈内绘小花草，砂堆支烧；还有一类碗沿内壁口沿处绘一条铁红色带饰和水波纹；（图二十五）有的碗沿外壁口沿处装饰一条酱褐色带，用褐色绘花草，并装饰梅点纹。（图二十六）有的白釉碗，器外壁绘酱褐色花草和梅点纹。（图二十七）与上述器物风格不同。总之，彭城窑出产梅点纹器物，并且种类很多。

（三）彭城新出土的带梅点纹碗与五岛美术馆藏绘高丽梅钵纹茶碗的对比

装饰技法有所不同，前者施釉不到底，下腹及足部露土黄胎；后者满釉，甚至圈足底部也施釉。推测其原因，或为时代早晚的区别，或为同一时期不同品种之间的差异。二者虽有区别，但同为彭城窑所产无疑，因为彭城窑遗址也出有半釉、下半部露土黄胎的瓷片标本，只可惜没有发现完整器物。

（四）时代断定根据

彭城窑出土的梅点纹器物和五岛美术馆藏“绘高丽梅钵纹茶碗”的时代定为明末清初，其主要根据有三点：1.彭城大庙坡遗址采集的梅点纹残片标本多在明末清初地层中发现；2.书写“高丽梅纹”字样的小堀远州生卒年月是1579~1647年，为中国的明代末年至清代初年；3.日本学者称，近年日本江户时代（1603~1867）遗迹多出土相同种类磁州窑带梅点纹器物标本，大体同时期。此外，五岛美术馆专家也根据馆藏的梅点纹碗传入日本的时间，把其时代定为中国的明末清初（16世纪~17世纪）。

三、清代、民国时期磁州窑器物上的梅点纹装饰

（一）清代至民国时期彭城窑带梅点纹器物

清代至民国时期，彭城窑梅点纹装饰仍可见于一些器物上，如老妇枕、鹿灯、寿星灯、（图二十八）小油灯（图二十九）上的梅点纹，有些还装饰在青花小盘和青花瓶的底部。有五、六、七和八点之分，有的是用粉状物堆起，有立体感；有的则直接用毛笔在器物上绘画。

（二）关于“梅点纹”是朝鲜李朝官窑标志的问题

笔者在《收藏》杂志上见到一件底部带梅点纹的朝鲜李朝五彩器，（图



图二十八



图二十九

图三十

图三十一



三十，正面和底部）[1]文中称瓷器底部装饰梅点纹是朝鲜李朝官窑所独有的标志。其实，彭城窑也有在瓷器底部装饰梅点纹的做法，如一件清代青花人物胆瓶（图三十一，正面和底部）和一件民国青花小盘的底部均装饰有梅点纹。由此可知，这种装饰技法并非朝鲜李朝官窑所独有，也可能是朝鲜官窑受磁州窑梅点纹装饰的影响而出现的。

四、关于对“绘高丽”瓷器产地的认识

长期以来，日本将明、清时期彭城窑的铁锈花器物统统叫做“绘高丽”，起因于小崛远州的“高丽梅钵纹”。日本学者常石英明在《磁州窑的鉴定和鉴赏》中指出，被称为“绘高丽”的磁州窑制品出土很多，许多人错误地认为它们产自朝鲜，这是有悖于事实的，之所以过去这样认为，是由于自古以来磁州窑制品都是通过朝鲜传到日本的。[2]笔者同意这一观点。河北磁县南开河元代沉船，河北衡水、沧州沉船和辽宁绥中沉船（出土的磁州窑器物应为元代彭城窑产品）中出土的磁州窑器物以及韩国新安沉船，特别是日本一些遗迹出土的元、明磁州窑器物都可以证明这一点。由此可见，宋、元以来，特别是元代到明、清时期，磁州窑瓷器经由海上通道成批运往朝鲜、日本，甚至达到东南亚一带，尤其是在由渤海经朝鲜到日本的运输通道上，朝鲜是中转站，这可能使一些日本人把来自朝

【1】《介绍一件高丽五彩器》，《收藏》，1999年第1期。

【2】见日本学者常石英明《磁州窑的鉴定和鉴赏》中有关磁州窑的内容，刘志国译，见邯郸市陶瓷公司编《磁州窑研究论文集》，第一辑。

鲜的磁州窑瓷器误认为是朝鲜的瓷器产品。

综上所述，“梅点纹”是中国磁州窑的传统装饰技法，具有典型的磁州窑装饰特征，它始于北宋，经明、清一直到民国，近千年没有断烧。大量出土的梅点纹标本足以证实，五岛美术馆藏“绘高丽梅钵纹茶碗”是磁州窑中心窑场之一——彭城窑的明代产品，其产地确在中国彭城。据此，“高丽梅纹”也应改称为“磁州窑梅点纹”。

（原载《文物春秋》，2003年第6期。内容有改动）

磁州窑与潇湘八景

王 兴 王时磊

在磁州窑的瓷器上，常见许多描写“潇湘八景”的诗词和书画作品。潇湘是潇水和湘水的合称，汇流于湖南零陵县，因其风景优美而著称于世。

“潇湘八景”的名称始于宋代。沈括在《梦溪笔谈》一书中对《潇湘八景》的由来进行了详细的描述：北宋文人画派的代表人物宋迪，擅长描绘寒林山水之景，他根据潇湘一带的自然美景，创作了八幅具有代表性的山水画，即《山市晴岚》、《渔村夕照》、《平沙落雁》、《远浦归帆》、《烟寺晚钟》、《洞庭秋月》、《潇湘夜雨》、《江天暮雪》，因其意境萧疏清旷，被人称为“无声的诗”。

当时的诗人、画家米芾看到这八幅山水秀美、气象万千的作品后拍案叫绝，不仅为每幅画作序配诗，还将此定名为《潇湘八景》。经过米芾等名人的推崇，便由民间集资，在湖南长沙的湘江大桥附近（遗址在今湘江大桥东引桥附近）修建了八景台，将宋迪的画及米芾等人的题诗陈列在一起，供人观赏。宋代诗人张祁在《渡湘江》一诗中，描写了当时长沙人游洞庭湖、观八景图的盛况：“春过潇湘渡，真观八景图。云藏岳麓寺，江入洞庭湖。晴日花争发，丰年酒易沽。长沙十万户，游女似京都。”当时的宋宁宗皇帝赵扩偏安江南，看到《潇湘八景图》后大加赞赏，又御书《潇湘八景》组诗。由于皇帝的推介，使“潇湘八景”传之海内，名扬天下。于是各地纷纷仿效，将本地的自然山水及名胜景观冠名为“八景”、“十景”者蔚然成风，不可胜数，时至今日仍不衰。

北方的磁州窑与南方的潇湘相距遥远，为什么会有许多潇湘题材的作品出现在磁州窑的瓷器上呢?

磁州窑瓷器上出现反映“潇湘八景”的作品集中于金、元时期。这一时期“潇湘八景”仍盛名不衰，八景台上游人如织。元代诗人欧阳玄在《登八景台》一诗中写道：“山几重兮水几重，晴岚夕照有归鸿。潇湘八景丹青在，尽在高台指顾中。”当时“潇湘八景”的知名度并不亚于宋代，受到了更多文人的关注。著名的元曲作家马致远、少数民族曲作家鲜于必仁等撰写了新的《潇湘八景》词曲，还有一批知名画家以此为题进行了绘画创作。上海博物馆收藏的元代画家张远的《潇湘八景图》，师承南宋马远、夏圭的笔墨技法，渲染出清远空旷的意境。（图1~8）

金、元时期，也是磁州窑的烧造中心从漳河流域迁移到滏阳河流域后形成的又一个高峰期，它顺应当地《潇湘八景》热，将这一题材纳入到瓷器的装饰艺术

图1~8

中，博得了文人及乡民的喜爱。

宋、元时期的文人，喜欢将“潇湘八景”嵌入诗词中。如宋朝诗人李宗澍将“潇湘八景”连缀起来，写成了一首工丽的七律：“雨入潇湘阻夜游，月华空忆洞庭秋。帆扬远浦归心切，雁觑平沙落势遒。夕阳挂村渔唱起，晚钟出寺茗烟浮。晴岚山市宜沽醉，莫待江天暮雪稠。”读起来别有一番情趣。香港杨永德先生捐赠广州西汉南越王墓博物馆的一件金代白地黑花长方形瓷枕，长44.2厘米，宽18厘米，高15.2厘米，前立面为墨竹纹，后立面为牡丹纹，枕面边框内书有“漳滨逸人制”五字，枕面开光内用小篆书写了一首〔词寄月中仙〕。（图9）他通过登楼所见和联想，巧妙地把“潇湘八景”嵌于词中：“独倚危楼，向春来玩，赏山市晴岚，青红挥绿。见樵人相呼，独木桥边，渡口渔村落照。乍雨过，西山畔轩，远浦帆归岸。羌笛数声，幽韵孤峰伴。摇（遥）指酒旗高悬，望滩头



图9

隐隐，平沙落雁。潇湘夜雨，打松霜惊。山僧归禅，洞庭秋月圆。听堂（烟）寺晚钟，声潜远，暮雪江天。景堪图画，入屏仗（帐）看。”词的上阕嵌入了《山市晴岚》、《渔村夕照》、《远浦归帆》三景，描写了雨后的春日山青如洗、渔歌唱晚、相呼暮归的水乡景致；下阕嵌入了《平沙落雁》、《潇湘夜雨》、《洞庭秋月》、《烟寺晚钟》、《江天暮雪》五景，描写了潇湘两岸疏朗浩渺、静谧旷远的秋冬景致，把人们带入乡情浓郁的水墨画意境中。

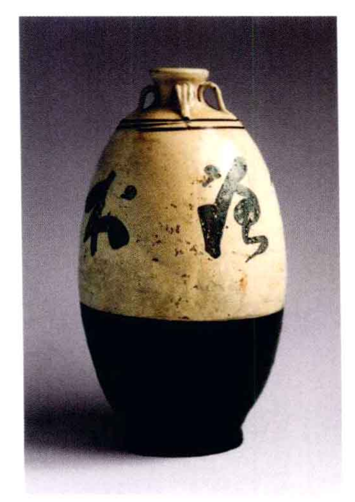
金、元时期山水画悄然兴起，形成了章法简洁、潇散秀逸、境界高旷的艺术风格。这也对磁州窑的画工产生了影响，所以在磁州窑的瓷器上出现了一批以《潇湘八景》为代表的山水画。天津市艺术博物馆收藏有一件元代白地黑花长方形枕：后立面为墨竹纹；底部有上荷叶、下荷花“张家造”窑戳；枕面的开光内有一幅表现潇湘景色的作品：江水浩渺，两三扁舟，绿树环绕，雁阵低飞，绿树掩映中的岳阳楼俯视洞庭，雄浑巍峨。（图10）日本冈山市林原美术馆收藏有一件元代长方形瓷枕：长32.2厘米，宽16.1厘米，高14厘米。底部有上荷叶、下荷花“张家造”窑戳；后立面为墨竹纹；前立面为牡丹纹；枕面的开光内描绘了江水、扁舟和树林掩映的岳阳楼，笔触细腻，景致开阔（图11）。

书于元代磁州窑四系瓶、碗、盘的字体中，除未发现“山市晴岚”外，其余的均有。四系瓶上的题字均位于腹部的白釉处，按顺时针题写。书于碗、盘上的字都位于碗心，字与字，两两相对，潇洒自如，十分难得。

“渔村夕照”位于湖南西洞庭桃花源武陵溪。白天渔民撒网洞庭，傍晚在夕阳中踏着渔歌回家。河北省邯郸市私人收藏的一件四系瓶，高32厘米，形如橄榄，黑白相间，上腹部褐彩行书一周“渔村落照”四字，字体丰腴，遒劲粗犷。（图12、图13）1999年在对彭城窑的元代遗址挖掘中，发现了多枚书有“潇湘八







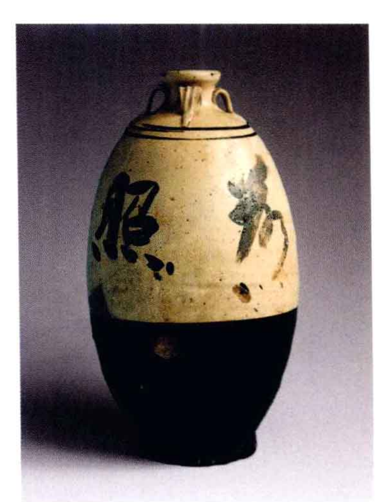


图10 图11
图12 图13





图14
图15

景”内容的白釉黑花碗、盘。其中有一件白釉残碗，在弦纹内用行草书“渔村落照”四字，笔法娴熟，气韵生动。（图14）另有一件白釉瓷盘，内书“渔村落照”四字，字体笨拙，似出自初学者之手。（图15）

“平沙落雁”位于衡阳的回雁峰。雁阵南行，秋风送爽，旷野平沙，芦苇丛中，雁鸣声声。河北省邯郸市私人收藏一件四系瓶，高27厘米，口系下有两道弦纹，上腹部褐彩行书“平沙落雁”，字体纤细，清秀飘逸。（图16、图17）

“远浦归帆”位于湘阴县县城。每当黄昏，远山含黛，岸柳似烟，归帆点点，渔歌阵阵，晚风斜阳中，衬托出一片繁忙的景象。河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所收藏的一件元代四系瓶，高26.8厘米，上腹部褐彩行书一周“远浦帆归”四字，字体厚重有力，不拘一格。（图18、图19）另一件私人收藏的元代四系瓶，出土于河北省邯郸市峰峰矿区彭城镇，高28.7厘米，上腹部褐彩行书一周“远浦帆归”四字、字体挺拔清秀，瘦劲潇洒。(图20、图21)一件器物残盖内书“远浦帆归”四字，字体流畅，有隶书笔意。（图22）尤其是一件写有“远浦帆归”的残碗片，周边旋文书写有“大德六年十月二十一日”的纪年，时间为公元1302年的秋季，为考察当时磁州窑的状况和“潇湘八景”的盛行提供了准确的年代。（图23）



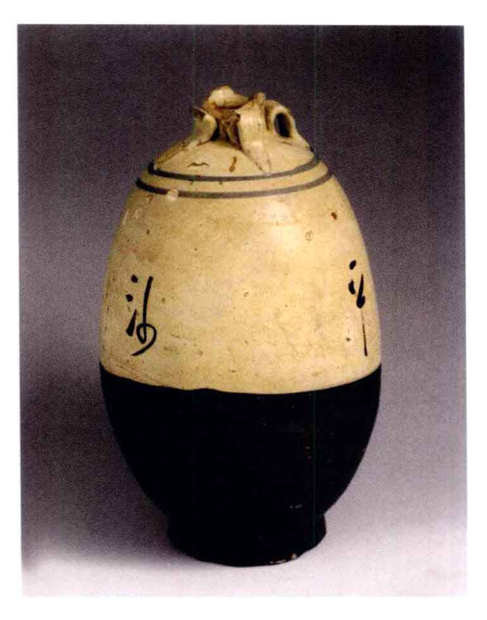


图16
图17








图18 图19 图20 图21
图22 图23

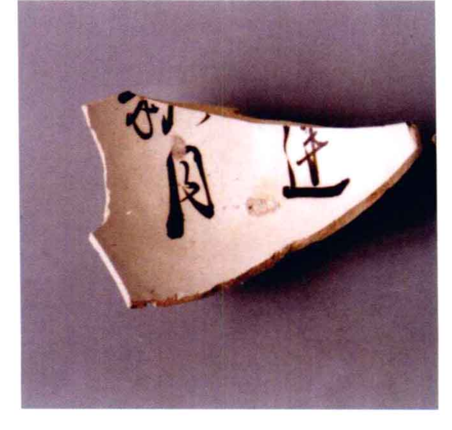
“烟寺晚钟”位于衡山城郊的清凉寺。南岳衡山为佛教圣地，晚来风急，万物入眠，不时传来悠扬的钟声。一件白釉残碗内绘三道弦纹，内行书“烟寺晚钟”四字，笔画饱满，字体随着碗的形状而倾斜。（图24）

“洞庭秋月”位于洞庭湖中的君山。远望八百里洞庭湖，月色如银，碧水如镜，月光和湖水相互交融，泛舟湖上，则别有一番情趣。一件白釉碗残片内，行书“洞庭秋月”四字，但“洞”字已缺。（图25）

“潇湘夜雨”位于零陵县城北的潇湘亭，是文人们借以寄情的场所。雨落潇湘，疏理着人们心头的惆怅。私人收藏的一件四系瓶，口系下有三道弦纹，腹部白釉处褐彩行书“潇湘夜雨”四字，字体粗实有力，与瓶身浑然一体。（图26）

“江天暮雪”位于长沙橘子洲头。六朝时济应禅师曾在这里建造了水陆寺，寺后的拱极楼是观赏江上雪景的最佳去处。登拱极楼，西瞻岳麓，俯瞰潭流，可以充分领略“江天暮雪”的诗情画意。一件私人收藏的元代四系瓶，出土于河

图24 图25 图26

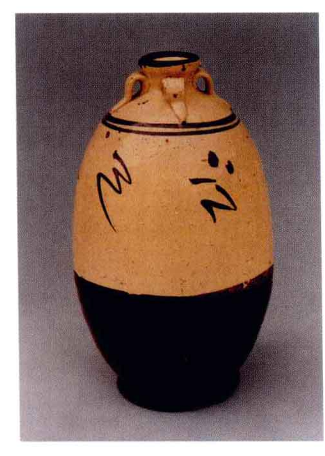





图27 | 图28 | 图29

北省邯郸市峰峰矿区彭城镇，高28.5厘米，上腹部褐彩行书一周“江天暮雪”四字，字体瘦劲流畅，清秀潇洒。（图27、图28）还有一件白釉碗残片内草书“江天暮雪”四字，字体豪放，不拘一格。（图29）

书有“潇湘八景”字体的磁州窑瓷器皆是与酒有关的器具。四系瓶为盛酒的器皿，白釉黑花碗、盘等皆为饮酒的器具。它们都是为酒馆茶楼瓦肆定做的产品。可以想见，在当时“潇湘八景“盛行的艺术氛围中，这些餐饮场所的墙壁上，悬挂着气势宏大的《潇湘八景》壁画，酒具上书写着“潇湘八景”的字体，形成了和谐的整体，洋溢着浓郁的书香气息。

在元代的戏剧中，一些剧作也借用“潇湘八景”来作为剧名。如杨显之创作的杂剧《潇湘夜雨》，全名为《临江驿潇湘夜雨》，写秀才崔通中举做官后弃妻再娶，原配张翠鸾寻至，崔通加以诬陷，将翠鸾发配远方；翠鸾沿途受尽苦楚，在临江驿与失散多年、已做高官的父亲相逢，得到解救。最后夫妻破镜重圆。在南戏剧本中有《江天暮雪》，全名为《崔君瑞江天暮雪》，情节与《潇湘夜雨》相似。这些戏剧的上演，也扩大了“潇湘八景”的声誉，所以，磁州窑瓷器上的“潇湘八景”内容，有的是指自然景观，有的可能是为当时的戏楼制作的酒具或茶具，用《潇湘夜雨》或《江天暮雪》等剧名来渲染梨园的气氛或扩大戏剧的影响。

目前，在磁州窑以外的窑场上尚未发现反映“潇湘八景”内容的瓷器。磁州窑将“潇湘八景”作为系列产品来生产，一是受当时艺术氛围的影响，迎合文人的欣赏兴趣，以便引起购买者的共鸣，扩大自己的影响。再者，磁州窑地处漳河及滏阳河畔，窑工们临水而居，水乡景致尽收眼底，《潇湘八景》题咏的都是水乡景色，可以借歌颂潇湘来赞美自己的家乡。

磁州窑写意绘画艺术思考

刘保国 田 忠

【内容提要】：磁州窑是我国北方最大的民间瓷窑之一，它从磁山母系氏族公社时期开始，再由唐、宋、金直到明、清时期的几千年的发展中创造出了白地黑花装饰，形成了磁州窑写意绘画艺术独有的特征，单色描绘并用中国画的笔法和剪影效果表现物象。一个固有纹样从繁到简是在传递中产生了异同，“顺手顺笔”在长期的实践中寻找出了适合北方陶瓷行业的绘画手段，并成了一个崭新的视觉艺术符号。

【关键词】写意绘画 抽象纹样 由繁变简 顺手顺笔

磁州窑是我国北方最大的民窑体系，它最早从磁山母系氏族公社时期的手制夹砂粗红陶开始，到由陶到瓷的转变，再经唐、宋、金代的发展，磁州窑的写意绘画艺术达到了高峰。红绿彩和青花瓷的出现更加丰富了磁州窑装饰艺术的内容。磁州窑系陶瓷装饰绘画以其豪爽、奔放、自由的艺术风格在我国陶瓷史上开辟了一个装饰新境界。它鲜明的民族特点和独特的地方风格形成了磁州窑独特的审美情趣，并确立了磁州窑在世界陶瓷史上的地位。它开创了陶瓷艺术史上的新纪元，为我国陶瓷艺术史上增添了光辉的一页。



图1

一、磁州窑写意绘画艺术的特点

唐以来，随着科技的不断进步，磁州窑写意绘画艺术创造出了铁锈花系列。如常见的白地铁锈花、黑釉铁锈花、彩釉铁锈花、红绿彩和青花瓷等等。（图1）“磁州窑主要是在白瓷上进行装饰的，因此中外古陶瓷专家习惯上将白化妆土上或黑釉上进行装饰的瓷器称磁州窑系。”[1]光亮的釉色、优美的造型和特殊的装饰形成了磁州窑写意绘画艺术独有的特征，其最大特点是用单色描绘并用中国画的笔法和剪影效果表现物象。据记载，最早在瓷器上作画的是唐代长沙窑，磁州窑继承了这一形式并创造出写意绘画艺术；同时，原始彩陶纹样的生命韵律在其间流淌不息，唐代那种富贵练达、气度雍容的审美气质亦徜徉其间。磁州窑的产品与官窑相比虽质地较为粗糙，但由于产量大、价格低，所以深受广大群众的喜爱；同时，由于民窑相对封闭保守的意识和图样纹饰上的相仿性特点，在长期的淘洗、演绎和择取中逐渐形成了磁州窑风格。

写意绘画艺术是磁州窑最突出的艺术成就，毛笔的灵活运用扩大了陶瓷上绘画的表现力。这与古代画论中“运墨而五色俱，谓之得意”具有同样神髓。黑釉在宋代瓷器中使用的最为普遍，由于黑釉造价低廉，制作简便，因而受到了窑

【1】魏之骝：《磁州窑艺术初探》，中国陶瓷科学国际学术讨论会。

场的广泛使用。黑釉是中国瓷器中出现最早的品种，大约始自东汉，从晚唐到宋代，由于饮茶、斗茶风气的兴起和盛行，黑釉瓷器得到了发展，宋徽宗赵佶在其《大观茶论》中说道："盏色贵青黑，玉毫条达者为上。"看来，经过神奇的窑变，青黑的釉色，间以玉毫缕缕，如云似雾，乃磁州窑之上上品。磁州窑装饰多取材于平民生活中的小景、婴戏、故事等，并用中国画的表现手法，在陶瓷上点染、勾勒、务求写神夺意而简化物象真形。

到辽、金、元时期，写意绘画艺术表现手法在比以前更加放荡不羁而趋于化境的同时，又创造出"红绿彩"这一全新的装饰形式，打破了单一的黑色装饰形式。它画红点绿，表现出民间特有的喜庆吉祥气氛。

"民国前后由于洋青（氧化钴）的输入，白釉黑花的装饰逐渐为青花所取代。"[1]氧化钴蓝色细腻而透明，更适合绘制写意式山水、人物、花鸟。它的成瓷价格低，适于广大城乡中普通百姓使用。总的来看，在传统磁州窑中，不论是白地黑花、青花瓷还是红绿彩，都表现出了北方艺术粗犷而奔放的艺术特点，由此熔铸出磁州窑装饰绘画鲜明的承传性、民间性、时代性、创新性。这也是磁州窑的艺术价值所在。

【1】韩修竹：《磁州窑的装饰艺术》，《河北陶瓷》，1991年第1期。

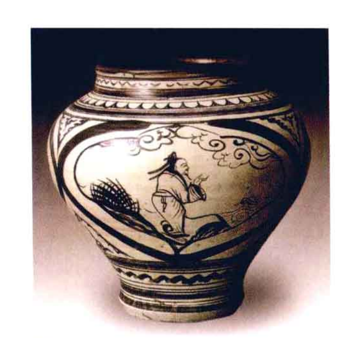


图2－①



图2－②

二、独特的艺术语言符号

长期以来，磁州窑陶瓷一直是小作坊生产方式，一个画工每天要生产几百件产品。据叶广成、牛极斗在《解放前的彭城陶瓷业》中描述："画工每人每日画三公碗约900个，日瓷四角左右。……他们往往将一个图案样式由师傅传给徒弟，他们几代人几十代人相传共守成为一个名优产品，他们在长期实践中又在不断地寻求探索适合生产的程式化的画法，日积月累，他们手头上的功夫是任何大师都比拟不了的。"（图2）另外，历代文人墨客，考场失意的举子，或显露才情，或寄托胸怀，也时常到窑场挥洒几笔，他们的参与为陶瓷作坊注入了新的活力，同时也促进了民间文化的发展。如同中国民间美术史上常见的现象一样，在磁州窑发展的历史上，一些艺术创新的先驱，如"漳滨逸人"、"青山道人"、"张家造"（图3）等等，均湮没在无声无息的民间。这种"精英湮灭"的历史怪象的产生，应归咎于给我国艺术史中文人画、写意画作断代结论的文同和苏轼。张道一、廉晓春在《美在民间》中讲道："后来的论画者多鼓吹文人画的写意出神，甚至武断地说影响了民间。事实上，磁州窑的写意画风的装饰早就成熟了，只是民间工匠无法著书立说，任人雌黄而已。"磁州窑是民间瓷窑，长期以



图3



图4－①

图4－②



图4－③


图5


图6

来不被官方文化认可，画工们所表达的是他们自己特有的情感。在过去，由于他们是“下里巴人”，在历史上忽视了创造者在中国写意画风形成中的作用，在长期的官方文化阴影下，他们默默地薪火相传。因此，不能历史地、客观地看待民间文化的创造力，出现了创造者被湮没、倡导者却流芳千古的局面。

磁州窑的写意绘画艺术成就还在于黑白艺术的超凡运用，黑白最简练、最美，它是中国传统文化当中的两个基本色。（图4）黑白是中国传统哲学观中认识物质世界的基础，它反映的是中国传统的哲学观念，它是双关的美，即黑白的主题是变化的，可以互换，互为主题，一笔黑放在白地上，它们都是主题，空也是形，空也是色，它们是完整的、对立的、统一的有机整体。

磁州窑写意绘画艺术吸收了中国传统书画中的没骨法用笔、形神兼备等艺术特点，创造出了写意绘画艺术，万变不离其宗。磁州窑的写意绘画艺术，是在施有白化妆土的湿坯上绘制成的，要求画工用笔简练、迅速、生动、活泼、不拘小节。因此，他们竭力寻找一条符合自己行业的特有画法。画面或彩或素，或点或圈，或花或叶，或字或书，或拟鸟迹兽踪，或摹五谷六畜，或一气呵成，或起伏跌宕；所画花草，长短挥洒，刷然有声，跃然坯上。这种熟练操作是画工们艰苦磨炼的结果，因此，画工们在生产中找出了图案的表现规律。他们在用笔上游刃有余，任意剪裁，往往使人感到以少胜多，以空为有，与中国画理论不谋而合。他们是在民间艺术的创造中锤炼成的名副其实的中国写意绘画大师。磁州窑写意绘画艺术中的黑与中国画中的墨相比有着较大的不同，中国画讲究“墨分五色”，磁州窑写意绘画艺术中没有，因此，它只能靠用笔的变化追求艺术表现效果。从磁州窑写意绘画艺术的用笔来讲，它是以向心用笔、排线用笔方法为主，其他用笔方法为辅。向心用笔（图5）、排线用笔（图6）、粗细用笔（图7）、一笔取势（图8），无论怎样，用笔一定要快、要流畅，虽寥寥几笔却淋漓酣畅。

三、“顺手顺笔”抽象纹样的形式美感

从磁州窑写意绘画艺术的产生与发展角度来讲，它即是确定除高雅文化之外的所剩余的大众文化。它既是人民为人民、按大众的品味进行生产的审美文化，体现了一个“生产快乐”；它又是社会底层民众集体的自发和自娱的通俗的民间文化，人民自己创造自己享用的一种文化形式，体现承传性特点，是广大劳

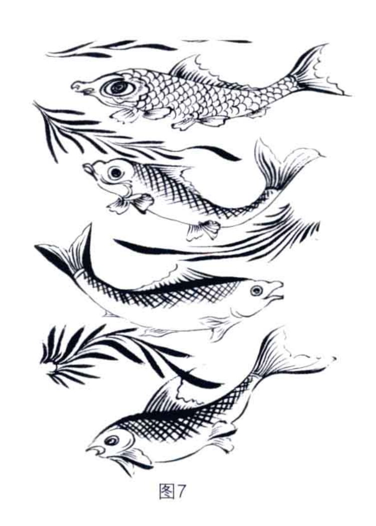

图7


图8


图9



图10-①



图10－②

动人民的精神食粮。（图9）

抽象纹样在磁州窑写意绘画艺术中占有很大的比例，画工们用俚语称抽象纹样为“胡扒灰”、“瞎作作”，即胡画乱画。瓷绘老工程师吴兴正在整理《近百年彭城陶瓷纹样》时，毫不费力地信手几笔，画出了不少连自己都叫不出名称的抽象纹样。这种凝聚着磁州窑艺术精魂和老艺术家数十年心血的“兴之所至”的“信手涂鸦”，打碎了桎梏，放纵了性情。这种自由心胸的坦荡流露，人们见怪不怪，画工们只凭感觉叫它们“勾弹子”、“豆芽菜”、“鸡毛花”、“归心花”、“点画”、“子母线”等。听起来“土”得掉渣，但这种对民间、乡土、原始生存状态的皈依，却是艺术中最宝贵的东西。他顺手顺笔，顺的是常情常理，顺的是至情至理。



图11

勾弹子（图10）：似水波，似云烟，似灯笼，似石榴，似爆竹。归心凝重，八方蹦跃，从具象的形式中抽象出点、线、面的自由变化，一种富贵吉祥、热烈生动的生活、生命情态跃然眼前。

豆芽菜（图11）：像灵芝仙草，像祥云金霞，像风筝飞舞，像蝶恋花，缕缕炊烟铺排出夕阳牧笛的悠悠气韵。这二方连续的排列，是智慧的浓缩，是心灵的抽象，触发了人们的怀想。

鸡毛花（图12）：鸡毛乃乡间俗物，但却入画而为花为叶，为构图之契机，为形象之枢纽。磁州窑装饰画，化腐朽为神奇，视禽羽为神圣，勾勒点染，或如心花怒放，或如雄鸡振翎，或如一羽青霄之孤旷，或如丛菊怒放之蓬勃，于物象中提炼、概括、夸张，最终抽象为点与线的排布，简约至极，丰富至极。

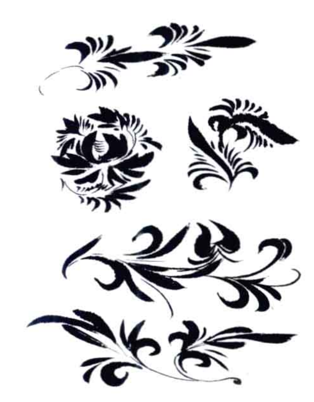




图12



图13



图14



图15

归心花（图13）：是花，是叶，是云，是平面造型在无限延伸中的变化，它无所不是，乃以景定情，以情生形。这是由黑变白，由阴变晴的太阳，它可使万物复苏。

点画（图14）：这是极度概括的结果。是花，是叶，似屋漏之斑驳。或正，或攲，或向，或背，聚散疏密，皆品味文章。活脱脱是生命的延续，是生生不息的生命意识的流淌。

子母线（图15）：一正二护，是情感，亦是寄托，粗细、宽窄和黑白的强烈对比，旨在写意，生动之至，令人赞叹不已。从资料上看，元代磁州窑黑花碗、盘上这种抽象装饰纹样极多。他们用符号象征性地表现一切，一正二护的用笔形式，使纹样简到无法再简的神化境界。一个图案从繁到简，不断变化，不断抽象，“顺手顺笔”，点线结合，点到为止。现在的画工们说：“画瓷没啥，好看就行，好看就是咱这特点。”他们在粗犷、豪爽、简练的表现中，天工补败，使之成为一个合情合理的艺术形式。

磁州窑抽象纹样的出现使写意造型获得了更大的解放。从前画工们学艺，师承三年，大都是口传心授。他们以画诀、画样作为范本，将一具象纹样在继承的基础上进行变化。他们在固有的纹样中师傅传授徒弟，徒弟又加以发展。因此，纹样的变化是在传递中产生了异同，是因人而异进行纹样的发展。它反映了不同时代的风格及变异，在长期的实践中寻找出了适合北方陶瓷行业的绘画手段，使这种简练的艺术表现形式变成了一个崭新的视觉符号，并不断地渗透到劳动人民的思想观念之中。所以，抽象纹样的形成，必然伴随着写意造型观念的实

图16

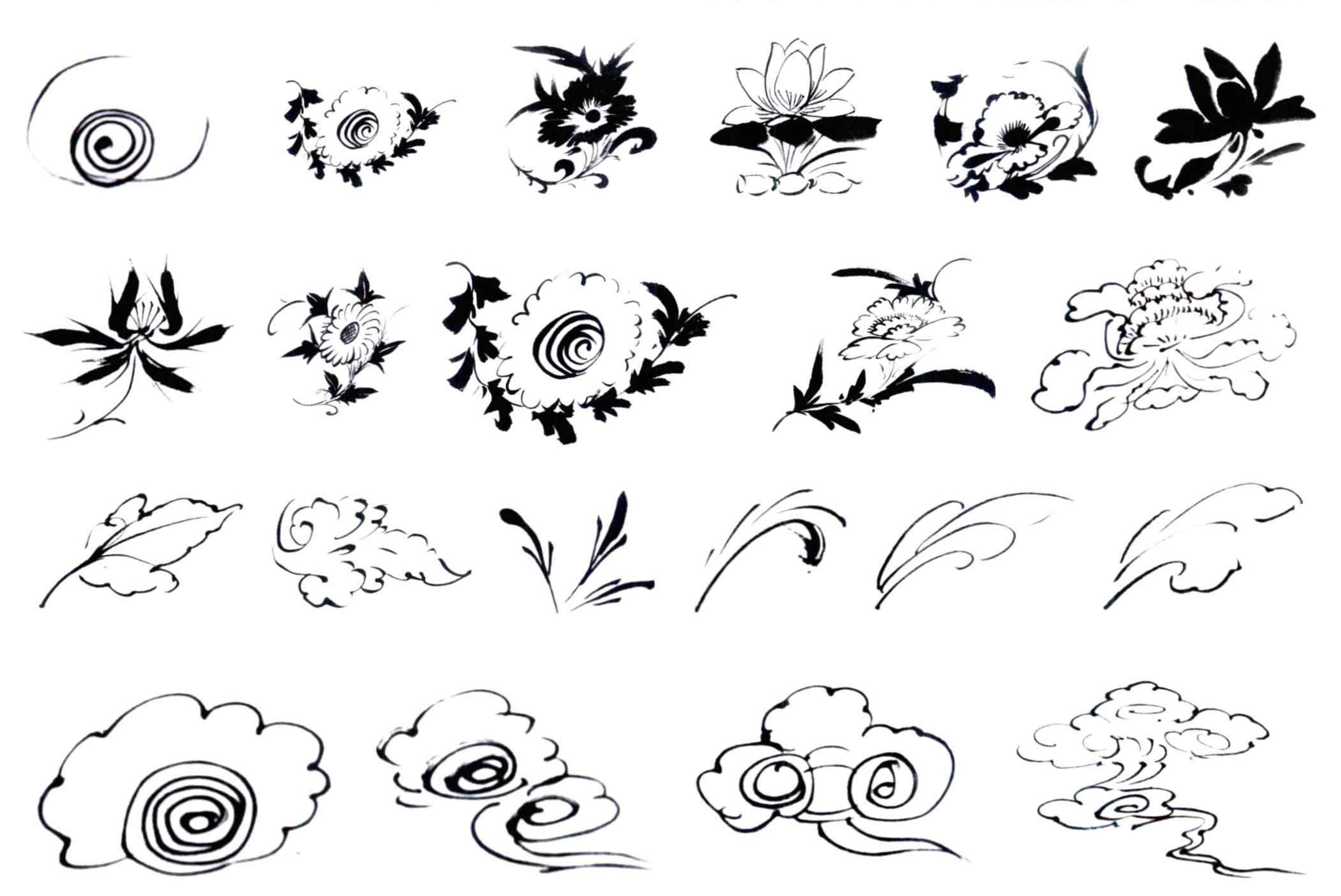




图17

现。

磁州窑写意绘画艺术中以其独特的擢、撩、勾、挑、掴、踢、排等用笔方法为主，并以极度概括的手段以及夸张变形的抽象，在快速运笔中形成自然的“粗”、“细”元素，而这种元素又是用磁州窑民间艺人世世代代对艺术的痴心、痴情所渗透、润泽了的永恒。这是磁州窑绘画审美价值不衰的深层原因。磁州窑的产品面向广大百姓，它的制作必须是低成本的、价廉的。因此，数量、产量是纹样变简的关键。古时候一个画工为了增加产量，一个传统纹样由十笔改成八笔、六笔……这是一个纹样变简的过程。（图16）俗话讲得好：“一笔简，二笔繁，三笔克留赛凤眼。”从宋代发展到明代由繁变简已简到最自由的程度。

夸张一个“简”字，也是磁州窑的一大特点。韩修竹在他的《北方民间青花瓷》一文中讲道：“磁州窑黑花装饰简练得只是一些用笔点簇而成的不规则的点线。”[1]它表现出艺人们的创造天才。他们为了省工、省力，竭力地寻找追求自由性、随意性的连笔和简笔，将自然中的形体尽力概括，抽出图案具象的东西。（图17）它打破了以往的图式，创造了一种符合瓷胎上的随意和简练的艺术表现方式，突出了以意传情、以意传神的传统审美观。

综上所述，磁州窑的发展历史悠久，它在写意绘画艺术技巧上“顺手顺笔”已达炉火纯青之境。独特的艺术语言符号，是画工们在用笔中游刃有余，任意剪裁，寻找出的一条符合自己行业的特有画法，达到了以少胜多、以空为有的艺术境界。优美的造型和单色描绘并吸收中国画的笔法和剪影效果承载物象，表现了磁州窑写意绘画艺术独有的特征，显示了劳动人民的创造力。但是，由于现代经济浪潮的冲击，致使这一独特的艺术表现形式面临着在继承与发展中的诸多问题。

【1】韩修竹：《北方民间青花》，《河北陶瓷》，1991年第2期。

第二节 已知国内外出版、发表的学术论著及论文

一、磁州窑研究著作

1.李祥耆、张厚璜：《钜鹿宋器丛录》，天津博物院石印本，1923。
2.陈万里：《宋代北方民间瓷器》，北京，朝花美术出版社，1955。
3.［日］长谷部乐尔：《磁州窑》，见《陶磁大系》，39册，东京，平凡社，1974。
4.魏之骝：《磁州窑陶瓷》，石家庄，河北人民出版社，1980。
5.蓑 丰：《磁州窑特展图录》，印第安纳大学出版社，1981。
6.郑一民，孙万宝：《磁州窑的传说》，北京，中国民间文艺出版社，1986。
7.河北省邯郸市陶瓷工业公司编：《磁州窑研究论文集》，1985。
8.韩修竹，刘天鹰：《磁州窑的装饰图案》，石家庄，河北美术出版社，1992。
9.广州西汉南越王墓博物馆，宝法德企业有限公司：《枕——杨永德伉俪捐赠藏枕》，广州，1993。
10.北京大学考古学系，河北省文物研究所，邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，北京，文物出版社，1997。
11.张利亚：《磁州窑纹样》，石家庄，河北美术出版社，1999。
12.张子英：《磁州窑瓷枕》，北京，人民美术出版社，2000。
13.张威主编：《中国水下考古报告系列（一）·绥中三道岗元代沉船》，北京，科学出版社，2001。
14.蔡子谔：《磁州窑审美文化研究》，北京，中国文联出版社，2001。
15.王建中：《磁州窑瓷鉴定与鉴赏》，南昌，江西美术出版社，2002。
16.张子英，张利亚：《磁州窑》，天津，天津人民美术出版社，2003。
17.日本大阪市立美术馆编：《白与黑的竞演》，2002。
18.王 兴：《磁州窑史话》，天津，天津古籍出版社，2004。
19.王 兴：《磁州窑诗词》，天津，天津古籍出版社，2004。
20.马小青，李六存：《磁州窑四系瓶》，天津，天津古籍出版社，2004。
21.赵学锋：《中国磁州窑》，重庆，重庆出版社，2004。
22.郝良真，赵学锋，马小青：《磁州窑古瓷》，西安，陕西人民美术出版社，2004。
23.河北省邯郸市峰峰矿区文化体育旅游局编：《磁州窑文集》，2004。
24.郭学雷：《明代磁州窑瓷器》，北京，文物出版社，2005。

二、考古调查和考古发掘报告

1.《钜鹿宋代故城发掘记略》，《国立历史博物馆丛刊》，第一年，第一册，1927。
2.陈万里：《调查平原、河北二省古代窑址报告》，《文物参考资料》，1952年第1期。
3.河北省文化局文物工作队：《观台窑址发掘报告》，《文物》，1959年第6期。
4.冯先铭：《河北磁县贾壁村隋青瓷窑址初探》，《考古》，1959年第10期。
5.李辉柄：《磁州窑遗址调查》，《文物》，1964年第8期。

6.磁县文化馆：《河北磁县南开河村元代木船发掘简报》，《考古》，1978年第6期。

7.北京大学考古系，河北省文物研究所：《河北省磁县观台磁州窑遗址发掘简报》，《文物》，1990年第4期。

8.秦大树：《河北省磁县观兵台古瓷窑遗址调查》，《文物》，1990年第4期。

三、论文

1.史树青：《北宋磁州窑“陈桥兵变”图瓷枕》，《历史教学》，1979年第1期。

2.王振铎：《试论出土元代磁州窑器中所绘磁针》，《中国历史博物馆馆刊》，1979年第1期。

3.魏之瑜，韩修竹：《略谈磁州窑装饰的继承与发展》，《中国美术》，1979年第1期。

4.魏之瑜，韩修竹：《谈磁州窑装饰艺术的继承性和创造性》，《河北陶瓷》，1979年第4期。

5.冯先铭：《宋磁州窑综论》，《人文杂志》，1980年第1期。

6.叶喆民：《论当阳峪窑与磁州窑系》，《中国陶瓷》，1982年第1、2期。

7.苏梅芳：《生气蓬勃的磁州窑》，《艺术家》，1982年第5期。

8.张增午：《介绍一件“张家造”宋代瓷枕》，《中原文物》，1983年第2期。

9.安阳市博物馆：《安阳市博物馆磁州窑“张家造”瓷枕选》，《中原文物》，1983年第4期。

10.刘志国：《磁州窑研究综述》，《河北陶瓷》，1984年第2期。

11.朱伯华：《铁锈花与文人画》，《河北陶瓷》，1984年第2期。

12.李辉柄：《略谈河北“三大名窑”》，《考古与文物》，1984年第3期。

13.程在廉：《磁州窑地质研究中的几个问题》，《河北陶瓷》，1986年第2期。

14.刘志国：《磁州窑的起源、发育与形成》，《河北陶瓷》，1986年第4期。

15.李知宴：《磁州窑瓷器的绘画艺术》，《考古与文物》，1987年第3期。

16.宋伯胤：《磁州窑的画与诗》，《考古与文物》，1987年第3期。

17.叶喆民：《磁州窑新得》，《中国陶瓷》，1987年第4期。

18.叶广成：《漫谈磁州窑》，《河北文史资料》，1988年第27辑。

19.李秀珍：《北宋磁州窑的精品——孩儿蹴鞠瓷枕》，《文物春秋》，1989年第4期。

20.秦大树：《磁州窑的研究史》，《文物春秋》，1990年第4期。

21. 韩修竹：《磁州窑的装饰艺术》，《河北陶瓷》，1991年第1期。

22.刘志国：《磁州窑名称考》，《河北陶瓷》，1992年第2期。

23.陈联众：《磁州窑黑釉刻花梅瓶》，《文物春秋》，1992年第3期。

24.乔文昌：《介绍两件磁州窑瓷枕》，《文物春秋》，1992年第3期。

25.于荣丽：《记两件带墨书题记的磁州窑瓷器》，《文物春秋》，1992年第3期。

26.张子英：《磁县古代陶瓷工业烧造的三个区域》，《文物春秋》，1992年第3期。

27.张子英：《磁州窑烧造的文字枕》，《文物春秋》，1993年第4期。

28.马未都：《宋人与宋枕》，《收藏家》，1994年第2期。

29.秦大树：《试论磁州窑的民窑特色》，《文物春秋》，1994年第3期。

30.刘志国：《古代磁州窑陶瓷商品初探》，《河北陶瓷》，1993年第1期。

31.金晓东：《磁州瓷缘》，《文汇报》，1993年12月18日。

32.秦大树：《磁州窑白地黑花装饰的产生与发展》，《文物》，1994年第10期。

33.陈润民：《民间艺术奇葩——宋磁州窑婴戏纹枕》，《文史知识》，1994年第7期。

34.李辉柄：《磁州窑及其瓷枕》，《紫禁城》，1995年第1期。

35.秦大树：《论磁州窑观台窑制瓷工艺技术的发展》，《华夏考古》，1996年第3期。

36.秦大树：《观台磁州窑遗址繁荣阶段述论》，《中原文物》，1997年第1期。

37.罗　平：《论磁州窑系瓷器的装饰艺术》，《江汉考古》，1997年第4期。

38.叶佩兰：《元代磁州窑的几点新成就》，《收藏家》，1997年第5期。

39.马忠理：《磁州窑的装饰品种及其流行年代》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

40.秦大树：《简论观台窑的兴衰史》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

41.秦大树，李喜仁，马忠理：《邯郸市峰峰矿区出土的两批红绿彩瓷器》，《文物》，1997年第10期。

42.张　威：《辽宁绥中元代沉船调查述要》，《中国历史博物馆馆刊》，1995年第1期。

43.陈尧成，张筱薇：《磁州窑古陶瓷装饰技术成就》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

44.周淑兰：《磁州窑的铁锈花装饰》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

45.林士民：《宁波出土的磁州窑瓷器之探索》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

46.雪　生：《试论磁州窑的文化现象》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

47.范凤妹，申夏：《浅议磁州窑和吉州窑》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

48.吴志红：《从釉下彩绘瓷看磁州窑与吉州窑之区别》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

49.邢宏玉：《试析磁州窑系产品装饰艺术的特色》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

50.何荣兴：《元磁州窑彩绘观音像》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

51.赵青云，于德云：《磁州窑与河南各地的民窑》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

52.杨爱玲：《略论河南磁州窑系瓷器装饰艺术的异同》，《文物春秋》，1997年第10期（增刊）。

53.蓑　丰：《论磁州窑长方形绘画瓷枕》，《中国古陶瓷研究》，1999年第5辑。

54.秦大树，马忠理：《论红绿彩瓷器》，《文物》，1997年第10期。

55.谷中秀，王小侠，梁刚：《元代磁州窑瓷》，《中国文物报》，1998年3月29日。

56.陈润民：《清宫藏宋代磁州窑瓷器》，《收藏家》，1998年第6期。

57.王义印：《磁州窑〔醉中天〕词文枕》，《中国文物报》1999年3月31日。

58.冯先铭，冯小琦：《磁州窑瓷器与历代仿品》，《收藏家》，1999年第2期。

59.杨　实：《宋代名枕张家造》，《中国文物报》，1999年5月30日。

60.吴凌云：《磁州窑苏轼词文枕》，《中国文物报》，1999年6月6日。

61.李建丽，申献友：《磁州窑童子钓鱼枕》，《中国文物报》，1999年8月15日。

62.王健丽：《磁州窑器物上的诗情画意》，《收藏家》，1999年第5期。

63.李建丽，申献友：《磁州窑白釉黑彩牡丹纹梅瓶》，《中国文物报》，1999年8月15日。

64.秦大树：《论磁州窑与定窑的联系和相互影响》，《故宫博物院院刊》，1999年第4期。

65.张子英：《磁州窑枕的辨伪》，《中国文物报》，1999年12月1日。

66.孙慧珍，王珍仁：《旅顺博物馆藏明万历磁州窑酒瓮》，《文物》，1996年第4期。

67.刘志国：《金代磁州窑的特征》，《中国陶瓷》，1989年第2期。

68.马小青：《一方磁州窑白地黑花民谣枕》，《文物春秋》，2000年第1期。

69.刘超英，冀艳坤：《河北省文物研究所藏陶瓷枕选介》，《文物春秋》，2000年第5期。

70.秦大树：《磁州窑窑炉研究及北方地区瓷窑发展相关问题》，《考古学研究》，2000年第4期。

71.赵立春：《彭城为元代磁州窑制瓷中心》，《中国文物报》，2000年6月21日。

72.马忠理：《磁州窑独特装饰艺术研究》（上），《邯郸师专学报》，2000年第4期。
73.马忠理：《磁州窑独特装饰艺术研究》（下），《邯郸师专学报》，2001年第1期。
74.王　兴：《磁州窑的书法艺术》，《邯郸师专学报》，2000年第4期。
75.张子英：《磁州窑历代烧造述略》，《邯郸师专学报》，2000年第4期。
76.宋涟圭：《磁州窑对联品谈》，《邯郸师专学报》，2001年第2期。
77.马小青：《磁州窑白地黑花元曲枕》，《文物春秋》，2001年第2期。
78.史树青：《宋磁州窑“仁和馆”双耳瓶》，《中国文物报》，2001年4月1日。
79.张子英：《磁州窑烧造的妙音鸟》，《中国文物报》，2001年5月6日。
80.石从枝：《邢台发现金代磁州窑瓷枕》，《中国文物报》，2001年8月29日。
81.叶喆民：《富有民间生活气息的典范——磁州窑》，《中国文物报》，2001年9月5日。
82.汪黎明：《磁州窑白釉釉下黑彩瓷器的种类》，《中国文物报》，2001年11月21日。
83.毕克宫：《明代磁州窑的面貌》，《中国文物报》，2002年1月18日。
84.马小青，张春芳：《磁州窑四系瓶新证》，《文物春秋》，2002年第4期。
85.刘志国：《酒文化与磁州窑》，《陶瓷科学与艺术》，2002年第5期。
86.郝良真：《磁州窑白地黑绘花酒坛及相关问题探折》，《文物春秋》，2002年第5期。
87.秦大树：《金代磁州窑的繁荣及其原因探讨》，《考古学研究》，2003年第5期。
88.陈　杰：《浅析宋元时期磁州窑彩绘牡丹纹》，《文物春秋》，2002年第6期。
89.马小青：《磁州窑梅点纹的发展演变——兼谈“绘高丽梅钵纹茶碗”的产地》，《文物春秋》，2003年第6期。
90.梅　洁：《千年磁州窑》，《随笔》，2003年第6 期。
91.庞洪奇：《关于磁州窑研究中几个问题的思考——写在2003（北京）中国磁州窑文化发展战略研讨会之际》，《人民日报》（海外版），2003年9月25日。
92.庞洪奇：《磁州窑研究的几点思考》，《中国文化报》，2003年10月16日。
93.刘志国：《谈古代磁州窑窑厂建筑》，《中国古陶瓷研究》，2003年第9辑。
94.王　兴：《林风眠与磁州窑——磁州窑对现代艺术家的熏陶之一》，《中国文化报》，2003年11月27日。
95.何伯阳：《金代磁州窑书法枕》，《收藏》，2003年第11期。
96.王　兴：《磁州窑的〈西游记〉画枕》，《人民政协报》，2004年1月1 日。
97.王　兴：《磁州窑的〈三国演义〉画枕》，《人民政协报》，2004年2月12 日。
98.刘天鹰，赵建朝：《浅谈恽体画风对磁州窑青花绘画的影响》，《文物春秋》，2004年第2期。
99.王　兴：《磁州窑的〈水浒传〉画枕》，《人民政协报》，2004年2月26日。
100.王　兴：《磁州窑的〈二十四孝图〉画枕》，《人民政协报》，2004年3月25日。
101.张杏缓：《“一琴一鹤”人物故事枕》，《中国文物报》，2004年4月21日。
102.王　兴：《磁州窑画枕〈中山狼传〉》，《人民政协报》，2004年6月3日。
103.王　兴：《磁州窑的〈八仙过海〉画枕》，《人民政协报》，2004年7月15日。
104.季寿山：《磁州窑褐彩纹罐》，《收藏家》，2004年第7期。
105.王　兴：《磁州窑的〈赵抃入蜀〉“画枕》，《人民政协报》，2004年8月12日。
106.王　兴：《磁州窑的诗词歌赋》，《人民政协报》，2004年8月26日。
107.王　兴：《〈柳毅传书〉入梦来》，《人民政协报》，2004年8月26日。
108.王长启：《西安发现的磁州窑系瓷器》，《收藏界》，2004年第8期。

109.普武正：《元磁州窑鲤鱼荷花纹盆》，《收藏》，2004年第9期。
110.王 兴：《磁州窑画枕〈陈桥兵变〉》，《人民政协报》，2004年10月21日。
111.王 兴：《磁州窑画枕〈僧稠降虎〉》，《人民政协报》，2004年11月4日。
112.王 兴：《磁州窑画枕〈萧何月下追韩信〉》，《人民政协报》，2004年12月2日。
113.王 兴：《磁州窑画枕〈昭君出塞〉》，《人民政协报》，2004年12月16日。
114.张子英：《磁州窑的两件纪年枕》，《中国文物报》，2004年12月1日。
115.王 兴：《磁州窑名品〈单鞭夺槊〉画枕》，《人民政协报》，2005年3月10日。
116.王 兴：《磁州窑的〈相如题柱〉画枕》，《人民政协报》，2005年6月16日。
117.滑丽珍：《浅议明代磁州窑系酒坛》，《中国文物报》，2005年8月29 日。
118.马小青：《磁州窑瓷器装饰艺术赏析》，《收藏界》，2005年第10、11、12期。
119.马小青：《河北境内磁州窑的内河运输》，《文物春秋》，2005年第5期。
120.穆 青：《仿磁州窑的定窑剔花作品》，《文物天地》，2005年第10期。
121.张林堂：《磁州窑遗址的新发现》，《文物天地》，2005年第12期。
122.刘立忠：《磁州窑瓷的仿造历史与辨伪要点》，《收藏界》，2005年第12期。
123.马小青：《宋元磁州窑文字枕概述及断代》（上、下），《收藏界》，2006年第4、5期。
124.马小青：《磁州窑瓷枕上书写的苏东坡词》，《收藏界》，2006年第11期。
125.马小青，耕生：《磁州窑“豫让刺赵襄子”绘画枕考》，《收藏》，2007年第8期。
126.周淑兰：《潇洒的民间彩绘——磁州窑的铁锈花》。
127.刘立中：《磁州窑黑釉研究》，《中国陶瓷》。